

L'artiste, le psychanalyste et le réenchantement du musée

Véronique La Perrière Marcoux

Thèse

présentée

au

Programme doctoral *Humanities*

comme exigence partielle au grade de

philosophae doctor (Ph.D.)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Janvier 2015

© Véronique La Perrière Marcoux, 2015

**CONCORDIA UNIVERSITY
SCHOOL OF GRADUATE STUDIES**

This is to certify that the thesis prepared

By: Véronique La Perrière Marcoux
Entitled: _____

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Philosophae Doctor in Humanities

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

_____ Chair
Dr. David Pariser

_____ External Examiner
Dr. Marie Fraser

_____ External to Program
Dr. Richard Lachapelle

_____ Examiner
Prof. Trevor Gould

_____ Examiner
Dr. Élise Dubuc

_____ Thesis Supervisor
Dr. Martha Langford

Approved by

Chair of Department or Graduate Program Director

2015

Dean of Faculty

RÉSUMÉ

L'artiste, le psychanalyste et le réenchantement du musée

Véronique La Perrière Marcoux, Ph.D.

Université Concordia, 2015

Cette thèse en recherche-crédation est une étude interdisciplinaire sur l'espace du musée, le potentiel des objets, l'enchantement et la temporalité. Par le prisme d'une recherche théorique et d'un parcours artistique en arts visuels, la thèse examine la dimension créative du musée et l'apport de la recherche artistique à la discipline muséologique et à l'édification de nouveaux modes de représentation du passé et de l'histoire. Dans un parcours de recherche entre la théorie et la création, entre les disciplines et les médiums, les propos de l'étude tracent le projet d'un réenchantement du musée et d'un réensorcellement des savoirs.

En traversant les champs disciplinaires de la muséologie, de l'histoire de l'art, de l'anthropologie, de l'historiographie, de la philosophie et de la psychanalyse, l'étude prend racine dans la pensée de Michel Foucault et de Gaston Bachelard, tout en s'appuyant sur des figures marquantes de la temporalité telles que Sigmund Freud et Walter Benjamin. Par un questionnement philosophique sur la nature de l'espace muséal, la thèse permet d'examiner plus particulièrement la dimension poétique du musée et le potentiel de son espace pour l'articulation du temps. Lieu à la fois réel et imaginaire, le musée est une *maison de rêve* du collectif, un espace qui abrite et réinvente les dimensions mémorielles et oniriques de la collectivité. Espace d'essai et d'expérimentation, le musée demeure un site pour penser et configurer le temps, l'histoire, la subjectivité, l'identité et l'altérité. Portée par

cette vision utopique du musée, la réflexion théorique rencontre une suite de projets artistiques où des préoccupations trouvent écho, se réverbèrent et s'élargissent.

Inscrite dans le contexte d'un questionnement sur la forme du temps et de la mémoire postmoderne en Occident, l'étude est à la recherche d'indices pouvant témoigner de temporalités autres et de forces opérant au-delà de la conscience. Des indices témoignant de la dimension onirique et inconsciente de l'existence, cette dimension qui, dans un sommeil vivant et créateur, repose dans l'entre-deux du passé et du futur.

REMERCIEMENTS

Pour mon doctorat, j'ai eu le grand privilège de travailler avec un comité de direction des plus inspirants qui a su faire évoluer et enrichir mes recherches. Mes plus sincères remerciements à Martha Langford, ma directrice principale, dont l'énergie, l'enthousiasme, la rigueur et l'intégrité intellectuelle ont éclairé d'un bout à l'autre les recherches de mon parcours. Mes plus sincères remerciements à Trevor Gould, mon directeur en pratique des arts, dont la disponibilité, la sensibilité et la pertinence de point de vue ont été fondamentales dans mon positionnement comme artiste et chercheuse. Mes plus sincères remerciements à Élise Dubuc, ma directrice en muséologie et une personne phare dans mon cheminement, dont la rigueur, la générosité ainsi que la finesse et la droiture de pensée demeurent une grande source d'inspiration. Je tiens également à offrir toutes mes amitiés à la communauté et aux collègues étudiants qui entourent Élise et ses recherches.

Je veux ici exprimer toute ma gratitude envers ma famille, mes parents, mon frère et mes amis(es). Marie La Perrière, je te remercie de tout cœur pour ton indéfectible et indispensable soutien et pour m'avoir transmis ton goût pour la recherche et l'écriture. Fiona Annis, je te fais une grande révérence, ton amitié et l'inspiration de nos échanges sont inscrites dans mon travail. Benoist Henrot, une autre grande révérence s'adresse à toi, la fin de mon épopée doctorale n'aurait su voir le jour sans ta présence et ta lumière.

Je tiens à remercier le programme du Ph.D. in Humanities, mes collègues et amis(es) étudiants, Sharon Fitch ainsi que Erin Manning que j'ai eu le privilège de côtoyer à la fois comme directrice du programme et professeure. J'offre de chaleureux remerciements à Violaine Debailleul de la collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal dont l'aide fut indispensable.

Enfin, je souhaite remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), The School of Graduate Studies de l'Université Concordia, le centre d'exposition Plein Sud, La Maison des artistes visuels francophones, les acteurs entourant la résidence d'artiste à Haida Gwaii ainsi que la Brucebo Foundation.

À mon père

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	ix
EXERGUE.....	1
PRÉLUDE : Écrins de l'invisible.....	2
INTRODUCTION : Le spectre de l'enchantement	6
Forme et méthode	10
 CHAPITRE I : Entre espace, matière et imaginaire	21
1.1 De l'hétérotopie au miroir.....	22
1.2 Utopies muséales	28
1.3 Maison de rêve	30
1.4 Le cercle des objets.....	33
<i>L'expérience du monde par l'objet</i>	33
<i>L'objet, le temps, la mort</i>	35
<i>Le sens de l'objet</i>	36
<i>L'objet sacré ou l'archive comme ancêtre mythique</i>	38
 <i>LA MATIÈRE EN QUESTION (excursion)</i>	43
 CHAPITRE II : Du retour et de l'enchantement	52
2.1 L'empire de la mémoire	53
<i>Les formes du temps</i>	55
<i>L'amnésie organisée</i>	56
<i>Un temps hanté</i>	58
2.2 L'adéquation de la curiosité.....	59
<i>L'irraisonnable cabinet</i>	61
<i>Un désordre créateur</i>	63
<i>Le rhizome</i>	67
2.3 La connaissance par l'enchantement	70
 <i>LE CABINET DE RÉFLEXION (excursion)</i>	74

CHAPITRE III : L'esprit du musée	83
3.1 La collection comme médium	84
<i>Art contemporain et musée historique</i>	<i>88</i>
<i>La réserve du passé</i>	<i>92</i>
3.2 Musée kaléidoscope du temps et de l'imaginaire	96
<i>The Museum of Jurassic Technology.....</i>	<i>97</i>
<i>The Freud Museum</i>	<i>99</i>
3.3 Le musée sensible	104
 <i>LE SORTILÈGE DES SEUILS (excursion)</i>	 <i>112</i>
<i>Mythes et mondes insulaires.....</i>	<i>114</i>
<i>La clinique alchimique</i>	<i>130</i>
 CONCLUSION : Le spectre du futur.....	 136
 ÉPILOGUE : <i>Archives-oniriques</i>	 <i>146</i>
 BIBLIOGRAPHIE	 149

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Figure 1. *The impossible käsipaikka*, rendez-vous avec Liisa, photo de l'objet et lithographie, 2006, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 2. Photo documentaire, collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, 2011, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 3. Photo documentaire, collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, 2011, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 4. *Anthropologie du contact*, empreinte par estampillage, pointes de flèches non identifiées, série des « X » (sens perdu). Collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, pastel sur papier japonais, 43 cm sur 66 cm, 2011, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 5. Bureau de travail de Freud, crédit photo : The Freud Museum.
- Figure 6. Portrait de Freud à son bureau, 1914, crédit photo : The Freud Museum.
- Figure 7. *My portrait as Freud*, tentative de communication avec des objets, réserve de la collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, photo numérique, dimension variable, 2011, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 8. Objet 76.2.76 a, b, Collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 9. Fiche de l'objet « 76.2.76 a, b », extrait du document « Collection 76.2 », archives de la collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 10. Extrait du Cabinet de réflexion, *Pièce manquante* (hommage à D. M.), 2008-2014, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 11. *Le cabinet de réflexion*, plan de l'installation, centre d'exposition Plein Sud, 2010, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 12. Détail de l'installation *Le cabinet de réflexion*, centre d'exposition Plein Sud, 2010, crédit photo : Guy L'heureux.
- Figure 13. Vue de l'installation *Le cabinet de réflexion*, centre d'exposition Plein Sud, 2010, crédit photo : Guy L'heureux.
- Figure 14. Détail de l'installation *Le cabinet de réflexion*, centre d'exposition Plein Sud, 2010, crédit photo : Véronique La Perrière M.

- Figure 15. Vue de l'installation *Le cabinet de réflexion* (recto), centre d'exposition Plein Sud, 2010, crédit photo : Guy L'heureux.
- Figure 16. Vue de l'installation *Le cabinet de réflexion* (verso), centre d'exposition Plein Sud, 2010, crédit photo : Guy L'heureux.
- Figure 17. Images extraites de l'installation vidéo *Le papier maléfique*, pour *Le cabinet de réflexion*, 2010, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 18. Fiona Tan, vue de l'installation *Provenance*, 2008, crédit photo : Fiona Tan.
- Figure 19. Fiona Tan, *Provenance*, 2008, crédit photo : Fiona Tan.
- Figure 20. Fiona Tan, publication de l'artiste, *Provenance*, 2008, crédit photo : Ambulant Design.
- Figure 21. Extrait de *La clinique alchimique*, 2012-2013, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 22. SGang Gwaay, Haida Gwaii, C.-B., été 2011, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 23. Peinture extraite des travaux d'Émilie Carr à Haida Gwaii, Tanoo, 1913, crédit photo : Vancouver Art Gallery.
- Figure 24. Détail et vue de l'installation au Haida Gwaii Museum, 2011, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 25. Extrait de la série *Fantômes mythologiques* – Diptyque : *Gorgones (pulsion de vie et pulsion de mort)*, fusain sur papier, 56 cm sur 76 cm (chacun), 2011, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 26. Aux abords du domaine Brucebo, Gotland, Suède, été 2012, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 27. Vues intérieures du Musée Brucebo : détails de la chambre d'archives, Gotland, 2012, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 28. Vues intérieures du Musée Brucebo : détails de l'atelier, Gotland, 2012, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 29. Vues intérieures du Musée Brucebo : détails du cabinet de curiosités, Gotland, 2012, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 30. Klecksographie de Justinus Kerner, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 31. Séance de dessin dans l'atelier de William Blair Bruce, Gotland, 2012, crédit photo : Véronique La Perrière M.
- Figure 32. *Portrait de William Blair Bruce et de Carolina Benedicks-Bruce – mes hôtes fantômes*, fusain et collage sur papier, 56 cm sur 76 cm, 2012, crédit photo : Véronique La Perrière M.

Figure 33. Séance de dessin au puits des sacrifices de Bro, Gotland, 2012, crédit photo : Véronique La Perrière M.

Figure 34. Séance de dessin sur la tombe légendaire de Tjelvar, Gotland, 2012, crédit photo : Véronique La Perrière M.

Figure 35. Klecksographie de *Tjelvar*, encre sur papier, 2012, crédit photo : Véronique La Perrière M.

Figure 36. Vue de l'exposition *La clinique alchimique* à La maison des artistes visuels francophones, 2014, crédit photo : Véronique La Perrière M.

Figure 37. Vue de l'exposition *La clinique alchimique* à La maison des artistes visuels francophones, 2014, crédit photo : Véronique La Perrière M.

Figure 38. Vue de l'exposition *La clinique alchimique* à La maison des artistes visuels francophones, 2014, crédit photo : Véronique La Perrière M.

Figure 39. Images extraites de la vidéo *Le souffle d'Uranie*, vidéo HD, image et son, 9 minutes, 2014, crédit photo : Véronique La Perrière M.

Figure 40. Eugène Atget, intérieur de chiffonnier, extrait de *L'album Zonier*, 1912, crédit photo : Getty Museum.

Figure 41. Épitaphe de Nicolas Flamel au Musée de Cluny, 2014, crédit photo : Véronique La Perrière M.

Figure 42. *Empreinte-onirique (Nicolas Flamel)*, pastel sur papier japonais, 75 cm sur 90 cm, 2014, crédit photo : Véronique La Perrière M.

So, when I appear as a kind of shamanistic figure, or allude to it, I do it to stress my belief in other priorities, and the need to come up with a completely different plan for working with substances. For instance: in places like universities, where everyone speaks so rationally, it is necessary for a kind of enchanter to appear.

– Joseph Beuys¹

1. Cité dans : Moffitt 1988 : 108-109.

PRÉLUDE

Écrins de l'invisible

« Les objets dessinent autour de nous des cercles concentriques qui sont comme autant d'enveloppes et de protections emboîtées, allant du plus intime et du moins partageable au plus sociable et donc plus partageable [...] Ces cercles d'objets constituent les enveloppes de l'identité de chacun. »

– Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*

Au printemps 2006, je m'envolais pour une résidence d'artiste de six mois à Jyväskylä, au centre de la Finlande². Les pays et les cultures de l'Europe du Nord exerçaient depuis plusieurs années un pouvoir d'attraction sur ma pratique d'artiste et cette résidence allait, justement, en marquer profondément le parcours. À cette époque, la dimension mémorielle et identitaire se liant à l'espace domestique et aux objets qui nous entourent était au centre de mes préoccupations artistiques. Par la narration, je m'intéressais à la rencontre entre des mondes intérieurs et extérieurs, aux points de contact entre l'univers psychique et le visible. J'avais ainsi développé un projet de résidence qui faisait appel à la participation des résidents de Jyväskylä et qui me permettrait d'entrer dans leur espace domestique et dans l'intimité de leur mémoire. Ma proposition était celle d'un échange : un récit contre une image. J'ai invité les gens de la communauté à me recevoir pour une rencontre privée lors de laquelle le participant me présenterait un objet significatif de son histoire personnelle. L'invitation consistait à me raconter librement les souvenirs et les histoires se liant à l'objet. Une lettre fut ainsi distribuée par mon centre d'art hôte et un courriel fut envoyé dans le réseau des travailleurs culturels de la ville. J'étais plus spécifiquement à la recherche d'objets passés d'une

2. Réalisée en collaboration avec le Conseil des arts et des lettres du Québec et dans le cadre d'un programme des Pépinières européennes pour jeunes artistes, la résidence était offerte par le Jyväskylä Centre for Printmaking à Jyväskylä.

génération à l'autre et susceptibles de porter des récits narratifs en lien avec l'histoire du pays. Chaque rencontre et chaque conversation ont ensuite été utilisées comme un point de départ pour la réalisation d'une image, une estampe originale tirée à petite édition. En échange de chaque récit, j'ai remis aux participants une copie de l'image s'inspirant de leur histoire et de notre rencontre. Par ces images, à la manière d'une série de performances théâtrales sur papier, je souhaitais remettre en scène la vie de l'objet et ma rencontre avec son propriétaire.



Figure 1. *The impossible käspaikka*, rendez-vous avec Liisa, photo de l'objet et lithographie, 2006.

De nombreux résidents de la ville ont répondu à mon appel et c'est avec une troublante transparence qu'ils m'ont livré la *biographie* de leur objet. Mon statut d'étrangère, avec les privilèges qu'il accorde, m'avait confié le rôle d'une confidente digne de confiance. Précieusement conservés pour leur valeur symbolique, les objets se transformaient le temps des rencontres en des scènes où se jouait la mémoire. Petits catalyseurs de grandes histoires, ils devenaient aussi de généreuses plateformes d'échange, tant à un niveau culturel que personnel. Cette improvisation en « artiste-ethnologue » m'avait permis d'appréhender la complexité de l'histoire finlandaise et m'apportait une profondeur dans ma compréhension de la culture. Les narrations des participants avaient tracé, à une petite échelle sensible et vécue, l'histoire d'un pays. Plus que jamais, l'univers des objets

m'apparaissait ouvrir une extraordinaire dimension qui porte, transporte et actualise l'histoire et l'identité des hommes.

Lors de ce long séjour en sol finlandais, j'ai eu l'opportunité de visiter plusieurs musées à travers le pays. Il m'est arrivé à quelques reprises, de façon impromptue, de découvrir des objets muséaux similaires à certains qui m'avaient été présentés par les participants du projet. Imprégnée de mon expérience à Jyväskylä, ces objets de collection, étrangement familiers, se présentaient cette fois à distance, selon les codes habituels. Sous verre et sans histoires, ils me semblaient muets, inhabités. Un petit récit documentaire, succinct et aseptisé, faisait office de présentation. De mon nouveau point de vue, la vie de l'objet était privée de langage et le langage muséal me semblait exposer une limite. Si les approches épistémologiques pour investir la part invisible des objets sont multiples et toujours à réinventer, la ligne directrice d'une méthode biographique m'avait certes prouvé son potentiel³.

Au-delà des enjeux méthodologiques, c'est surtout l'objet lui-même, avec tout son potentiel et ses possibilités, qui s'est dévoilé lors de ma résidence. Cet objet « sémiophore » médiateur des mondes qui, dans nos cultures occidentales, fait entrer le symbolique dans la matière. Il m'a convaincue de la force de son discours, de sa portée identitaire, et aussi de son appel à redoubler de prudence et de créativité pour en faire émerger les savoirs. Désormais, à défaut d'un bon prétexte artistique pour entrer dans les maisons et les mémoires d'inconnus, les musées et les réserves avec leur grand rassemblement d'objets sont devenus mes repères de prédilection. Étuis pour la mémoire et l'imaginaire, les musées sont aussi des négociateurs entre le visible et l'invisible. Finalement, c'est le

3. Pour une théorie sur la biographie des objets, voir les ouvrages de Igor Kopytoff (1986) et de Julie Cruikshank (1998).

musée, avec tous ses objets, sa poésie, sa politique et ses bouleversements, qui s'offre en étude pour réfléchir à cette délicate médiation entre les mondes et entre les temps.

INTRODUCTION

Le spectre de l'enchantement

« La culture interviendrait en déplaçant les représentations (par exemple on ne croit plus au diable). Mais en effaçant un imaginaire (devenu archaïque à cause de ces déplacements eux-mêmes), elle croit seulement travailler à “soigner”, ou supprimer, ce qu'en réalité elle se contente de camoufler autrement et mieux. »

– Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*

À l'image du fantôme, l'enchantement fait retour précisément où il a été banni ou supprimé. Ce que Max Weber (1864-1920) a nommé par le « désenchantement du monde » dans cette phrase désormais célèbre : « The fate of our times is characterized by rationalization and intellectualization and, above all, by the “disenchantment of the world” » (Weber 1946 : 155) aura signé la condition de possibilité d'un retour de l'enchantement. En effet, le désenchantement de la modernité semble avoir ouvert la voie à une réarticulation de l'enchantement dans les anticipations de la postmodernité. De la culture populaire à des préoccupations théoriques, le thème de l'enchantement resurgit fortement en Occident depuis le tournant du dernier millénaire⁴. Si l'on parle ici de l'enchantement en tant que présence marquée des mondes de l'imaginaire, du merveilleux et de l'inquiétant – comme avec la figure du mort-vivant ou du zombie – l'enchantement de la postmodernité relève également d'un récent champ de l'invisible qui aura certes bouleversé l'histoire et l'historiographie du siècle dernier. Certains auteurs contemporains l'ont noté, l'enchantement

4. Pour un aperçu des déclinaisons de ces préoccupations postmodernes entre le désenchantement, l'enchantement et le réenchantement, voir dans la présente bibliographie une série d'ouvrages publiés depuis les années 2000 : *The Enchantment of Modern Life* (Bennett 2001), *Science, Magic and Religion: The Ritual Processes of Museum Magic* (Bouquet et Porto 2005), *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead* (Davis 2007), *Re-enchantment* (Elkins et Morgan 2009), *The Re-enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age* (Landy et Sale 2009), *Curious Visions of Modernity: Enchantment, Magic, and the Sacred* (Martin 2012), *The Secret Life of Puppets* (Nelson 2003), *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption* (Ritzer 2005), *After Modernity?: Secularity, Globalization, and the Re-enchantment of the World* (Smith 2008).

supprimé par l'avènement de la raison au Siècle des Lumières peut être interprété par un transfert de la nature vers la psyché humaine. Dorénavant, l'expression de l'irrationnel n'est plus appréhendée comme étant à l'extérieur de l'homme, mais bien à l'intérieur de sa propre conscience (Castle 1995 : 15, Davis 2007 : 7). Spécialiste de ce monde invisible, la psychanalyse serait la science de ces nouveaux fantômes de l'esprit. Le fantôme n'étant plus cette créature coincée entre les mondes, mais plutôt une forme de mémoire enclavée dans un passé qui revient hanter, par nécessité, le présent. L'enchantement serait ainsi une affaire de temps qui appelle le passé, et possiblement le futur, à un retour à la vie. La temporalité du monde occidental capitaliste postmoderne, coupée du passé depuis la modernité et en perte d'idéologie pour anticiper le futur, s'offre d'autant plus comme un temps propice et nécessitant l'enchantement. C'est dans ce contexte et sous le spectre de l'enchantement que s'inscrit la présente thèse guidée par une réflexion sur la temporalité, la matière, l'imagination et l'espace du musée.

Dans un parcours de recherche entre la théorie et la création, entre les disciplines et les médiums, le texte qui suit se présente tel le journal de bord d'une quête du temps et d'une traversée métaphysique du monde matériel et de l'espace muséal. Enracinée dans la recherche-crédation et les intérêts conceptuels d'une pratique artistique, la thèse retrace le parcours d'une réflexion théorique et des travaux artistiques qui l'accompagnent. Reflet de la perspective d'une artiste-chercheuse, la forme et le contenu de la thèse ont été pensés afin de fonctionner en miroir et de demeurer fidèles au processus de la recherche-crédation. Ainsi, la thèse se présente comme une *expérience de recherche* plutôt que la démonstration d'un *résultat de recherche*. Témoignage d'un parcours de la *pensée* et du *faire*, l'écrit permet de mettre en relief un territoire de questionnements, d'agencements d'idées, de citations, de narrations et de résonances. En mélangeant les points de vue et les perspectives, de l'académique à l'artistique, passant du « nous » au « je », de la théorie au récit, l'ouvrage propose une vision

kaléidoscopique et fragmentée comme le motif du sujet et la forme de la recherche. La formule de « l'excursion », et nous y reviendrons, permettra d'intégrer au corpus de la thèse des récits de pratique en écho avec les thèmes principaux des chapitres. Si l'étude théorique examine le potentiel du langage de l'artiste comme forme de recherche créative et critique, cet enjeu sera exploré tout autant par le fond que par la forme de la thèse.

En réponse à une époque « désenchantée » et hantée par la présence immobile du passé, le parcours de la thèse vise à signifier le potentiel du musée⁵ dans la réarticulation du temps et d'une épistémologie de la connaissance. Dans une perspective bachelardienne, l'étude souhaite plus particulièrement mettre en relief *la poétique de l'espace* du musée, c'est-à-dire la nature à la fois réelle et imaginaire de cet espace et la façon dont il abrite les dimensions mémorielles, oniriques et identitaires des collectivités. La thèse permet également d'éclairer la façon dont certaines pratiques artistiques contemporaines exploitent la poétique de cet espace en faveur d'une ouverture du temps et de nouvelles conjugaisons de la mémoire. L'alliance entre l'art contemporain et des musées historiques permettra d'esquisser des ouvertures temporelles et mémorielles pouvant participer à un renouvellement des modes de représentations de l'histoire et des principes de la connaissance. L'espace du musée sera ainsi un camp de base pour éclairer un questionnement sur la représentation et une épistémologie de l'invisible : comment la représentation peut-elle donner libre cours aux apparitions du dissimulé et comment la connaissance peut-elle intégrer l'invisible et le non-savoir?

5. S'il est aujourd'hui difficile de parler du « musée » au singulier tellement les déclinaisons de l'institution sont multiples et variables, nous nous permettrons néanmoins l'utilisation du terme pour les besoins de notre réflexion. À moins de précision contraire, c'est dans une perspective générale que le terme « musée » désignera l'institution occidentale sécularisée d'origine européenne dont le mandat traditionnel consiste à conserver, étudier et diffuser l'héritage et le patrimoine des sociétés.

Le projet d'un réenchantement du musée se veut aussi une critique implicite de certaines politiques et tendances muséales actuelles. La position de l'enchantement est un engagement qui résiste à la corporatisation de la culture et à une vision de l'institution qui, telle une entreprise, se doit de répondre aux exigences d'une pensée économique. Notre étude se veut également une réponse et une suite à la déconstruction critique de l'institution muséale dans les dernières décennies du 20^e siècle, une critique qui a éclairé la nature hautement politique et problématique de l'institution. Devant la nécessité de créer et d'imaginer autrement les discours et les relations, nous proposons une reconstruction critique des possibles du musée. L'objectif est ainsi de mettre en lumière l'aspect créatif et poétique de l'institution et de tracer le portrait d'un musée non pas comme une institution de pouvoir qui fait autorité sur l'histoire et les représentations, mais comme un espace d'essais et d'expérimentations qui opère dans un système ouvert et en mouvement; un espace où le passé se fait solidaire de la mémoire et de l'imagination et où l'histoire est plurielle et renouvelée; un espace comme un lieu de recherche pour la conjugaison des identités et de l'altérité; et finalement un espace qui protège et valorise la recherche artistique et le rôle social – politique, spirituel et esthétique – de l'art et des artistes. C'est donc porté par une vision utopique du musée que nous souhaitons inscrire notre recherche dans ce que le théoricien Fredric Jameson (2007) a nommé par les « archéologies du futur », c'est-à-dire un *élan utopique* qui pourrait ouvrir le temps et permettre de « dépasser cette crise d'imagination historique qui nous affecte » (Jameson 2007 : 10-11). Car pour le penseur, c'est par l'utopie que peut s'exprimer un véritable rapport au futur (Jameson 2007 : 390-393). Notre quête utopique et l'ensemble de notre démarche artistique demeurent également sous la haute influence de la lumineuse pensée de Gaston Bachelard qui invite à s'octroyer, comme le titre de son ouvrage posthume, *le droit de rêver* (Bachelard 1970).

À l'image de notre recherche attentive à des structures de la connaissance ouvertes et à des modes alternatifs pour l'appréhension du monde, la forme de la thèse s'éloigne des cadres habituels de la recherche académique. La structure conceptuelle de l'étude reflète ainsi la méthodologie de la recherche, cette dernière s'articulant principalement par la recherche-crédation et l'interdisciplinarité. Dans un premier temps, notre réflexion puise dans les questionnements et les concepts qui habitent notre pratique et nos expériences d'artiste et, dans un deuxième temps, l'interdisciplinarité se manifeste dans un contexte où la recherche et les questionnements appellent les disciplines. Ainsi, nos interrogations sur la temporalité, l'espace du musée, les collections et les objets sont abordées par le filtre de différentes disciplines. La thèse et le processus d'écriture tracent et retracent la dialectique de cette opération entre la pratique artistique et la recherche théorique.

Un ensemble de disciplines habitent la réflexion théorique et y ont contribué. Ainsi, la muséologie comme discipline critique a permis de penser le musée, son histoire et une multitude d'enjeux en lien avec nos préoccupations, notamment ceux entourant la mémoire, les archives, le collectionnement ou encore l'éthique et la politique de la représentation (entre autres : Bann 2003, Bennett 1995, Duncan 1995, Hooper-Greenhill 2000). Ce dernier ensemble de thèmes et de problématiques se retrouve également sous le regard de l'histoire de l'art, une autre discipline fondamentale pour notre étude. Cette dernière a permis d'appréhender le cœur de notre sujet et de réfléchir à certains phénomènes artistiques en lien avec les musées. Notre réflexion dans ce domaine doit beaucoup à l'historienne de l'art Anne Bénichou (2013) et son récent ouvrage *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes* qui met en relief les échanges créatifs entre les pratiques institutionnelles et les pratiques artistiques depuis les années 60. Les écrits du commissaire Harald Szeemann (1999,

1996) furent, de leur côté, influents en regard du positionnement de notre vision muséale utopique. De plus, de nombreux ouvrages ont offert le point de vue d'une théorisation critique de l'espace d'exposition et des liens entre les artistes et les musées d'art (notamment : Bernier 2002, Glicenstein 2009, O'Doherty 2008), tandis que des ouvrages abordant le sujet des pratiques artistiques utilisant la mise en exposition, la collection et le musée comme médium artistique ont pu servir d'ouvrages de référence⁶. Dans une autre perspective disciplinaire, l'anthropologie et la pensée d'un auteur tel que Claude Lévi-Strauss ont permis, dans la mesure du possible, de conserver un regard extérieur pour penser la culture, l'art, les mythes et leur inscription dans le temps. Par la perspective de l'anthropologie, nous avons tenté de rendre étrange ce qui semble convenu – parce qu'intégré culturellement et camouflé sous des codes familiers. Cette dernière discipline fut également essentielle pour réfléchir aux ponts et aux points de contact entre les cultures. Les disciplines de la philosophie, de l'histoire et des *Cultural Studies* ont été indispensables pour, entre autres, questionner et réfléchir au temps, à l'inscription et l'action du passé dans le présent, à la mémoire et à ses formes, à l'imagination ainsi qu'à l'écriture de l'histoire et à la production des savoirs. À cet égard, des penseurs tels que Walter Benjamin, Gaston Bachelard, Michel Foucault, Michel de Certeau et Mircea Eliade demeurent des auteurs structurants pour notre pensée. Afin de dégager un maximum de points de vue et de perspectives culturelles – bien qu'occidentales – notre étude fut également attentive à des références provenant tout autant du monde anglophone que francophone, de l'Amérique que de l'Europe. Enfin, comme une métadiscipline survolant l'ensemble de la thèse et de notre pratique de l'interdisciplinarité, nous avons souhaité laisser la psychanalyse hanter notre réflexion. Discipline maîtresse pour penser le rôle fondateur du passé, la psychanalyse telle que nous

6. Une vaste littérature témoigne de ce phénomène, de sa complexité et de son ampleur, faisant du thème un sujet à enjeux multiples et enchâssés dans les pratiques artistiques du siècle dernier. Voir notamment le catalogue de l'exposition *The Museum as Muse: Artists Reflect* (McShine 1999) qui offre un répertoire d'œuvres majeures du 20^e siècle s'associant au musée et à ses pratiques, l'ouvrage *Art and Artifact, the Museum as Medium* de James Putman (2001) qui se présente comme un document généraliste sur le sujet, le catalogue d'exposition *Deep storage: collecting, storing, and archiving in art* (Schaffner et Winzen 1998) ou encore le catalogue *Museums by artists* (Bronson et Gale 1983).

l'appréhendons offre le privilège de l'ouverture et d'une dynamique qui projette toujours la pensée sur de nouvelles pistes et associations. Elle permet d'instaurer une incertitude féconde qui laisse le savoir en mouvement et la connaissance historique dans l'instable. Tel que l'a exprimé Foucault dans le dernier chapitre de son ouvrage *Les mots et les choses*, la psychanalyse est un précieux outil des sciences humaines et occupe une place privilégiée dans le savoir en instaurant « un perpétuel principe d'inquiétude » (Foucault 1966 : 385). Un principe que le philosophe attribue aux deux disciplines que sont l'ethnologie et la psychanalyse, car elles permettent une constante remise en question, la critique et la contestation de ce qui semble acquis. Selon Foucault, en enjambant la représentation et en avançant vers l'inconscient, la psychanalyse permet d'éclairer ce qui se dérobe : les systèmes de signification et les possibilités de la représentation. Avec l'ethnologie, la psychanalyse serait une discipline à part : « la psychanalyse interroge non pas l'homme lui-même, tel qu'il peut apparaître dans les sciences humaines, mais la région qui rend possible en général un savoir sur l'homme [...] elle traverse tout le champ de ce savoir dans un mouvement qui tend à en rejoindre les limites. » (Foucault 1966 : 389). La psychanalyse peut donc s'offrir comme une discipline spectrale qui permet de penser les contours, le cœur et la périphérie des autres disciplines :

« On peut comprendre [...] que la psychanalyse et l'ethnologie ne sont pas tellement des sciences humaines à côté des autres, mais qu'elles en parcourent le domaine entier, qu'elles l'animent de toute sa surface, qu'elles répandent partout leurs concepts, qu'elles peuvent proposer en tous lieux leurs méthodes de déchiffrement et leurs interprétations. Nulle science humaine ne peut s'assurer d'être quitte avec elles, ni tout à fait indépendante de ce qu'elles ont pu découvrir, ni certaine de ne pas relever d'elles d'une manière ou d'une autre. » (Foucault 1966 : 390)

Foucault définit ainsi la psychanalyse comme une « contre-science » (Foucault 1966 : 391) pouvant éclairer à la fois les limites et les ouvertures du savoir. Dans le champ psychanalytique, nous avons été attentifs à un éventail de théoriciens qui invitent à penser et à repenser la discipline (notamment :

Freud 2010, Bollas 1999, De Certeau 2002, Kristeva 1993, Tisseron 1999). Pour notre étude, la psychanalyse fut notamment utile pour envisager la mémoire et ses actions, le retour et l'enchantement, ainsi que les enjeux dans l'écriture de l'histoire. Figure du temps et d'une dialectique entre l'enfouissement et la résurrection, le musée trouve un sens élargi et expansif sous le regard psychanalytique. Un regard qui permet de mettre en perspective la complexité de la tension entre le besoin d'oublier et le désir de se souvenir.

Entrelacés entre les chapitres du travail et en écho avec la trame théorique, la thèse présente trois récits de pratique artistique sous la forme de trois *excursions*. Ces *excursions*, qui sont positionnées à la fin de chacun des trois chapitres de la thèse, présentent des productions artistiques en lien avec les thèmes et les territoires abordés dans les chapitres environnants. Du latin *excursio* signifiant : « voyage, incursion, digression », le mot « excursion » réfère à « l'action de parcourir une région pour l'explorer, la visiter » (*Le Petit Robert* 2015) et implique l'idée d'une « promenade de recherche, de découverte » (ATILF 2014). Évoquant les idées d'un récit de voyage et d'un déplacement sur un territoire, les *excursions* se présentent telles des études de terrain et des expéditions de recherche. Le cadre de l'*excursion* est la forme conceptuelle et poétique choisie pour intégrer et exposer les cycles de travaux pratiques réalisés dans le contexte de l'actuelle recherche doctorale. Cet ensemble de travaux inclut deux expositions solos ainsi que trois résidences de recherche-crédation réalisées entre 2010 et 2014. Dans les intervalles de la théorie, ces textes permettent d'articuler des transitions et de pousser la recherche vers d'autres dimensions. Tout en présentant et en documentant un ensemble de travaux, les *excursions* témoignent de la façon dont la recherche pratique peut fonctionner comme un moteur et un écho de la recherche théorique. Avec une écriture au « je » ou au « elle », les *excursions* permettent également d'ouvrir la réflexion et d'éclairer une forme de recherche autre qui s'inscrit dans le senti, l'action, le faire, les médiums et les matériaux. Dans le souhait de demeurer fidèle au

processus heuristique de la recherche-création, l'*excursion* fait place à une écriture plus libre, sensible et évocatrice d'une quête personnelle du temps et de la mémoire. Le travail de l'écriture fut également abordé dans une forme de retour commissari   sur un travail accompli, en vue de produire le témoignage d'une expérience et l'archive d'un processus artistique.

Entre des lieux réels et imaginaires, les excursions voyagent dans une série d'espaces distincts, mais qui sont utilisés au profit d'un questionnement commun sur les modes d'inscription, d'accès et de conservation du passé et des savoirs. Il sera ainsi question de la réserve d'une collection d'objets ethnographiques, de la fiction d'un cabinet de curiosités, d'une clinique alchimique et de sa collection de minéraux ainsi que de deux mondes insulaires où l'histoire rencontre le mythique. Pour chacune des excursions, le thème du musée, de la réserve, de la collection ou du site historique s'offre comme lieu de passage vers d'autres mondes. Des mondes passés et historiques qui s'entremêlent avec des mondes imaginaires et poétiques. Le lieu de passage évoque ici l'idée d'un seuil et d'une transformation, d'un espace communicant entre le conscient et l'inconscient, le passé et le présent, le monde des morts et des vivants.

La première *excursion* s'ouvrira dans la réserve d'une collection d'objets ethnographiques et témoignera d'un questionnement poétique sur les objets, leurs pouvoirs et leurs potentiels. Dans une interrogation sur l'objet et la collection comme site de recherche, l'*excursion* effectuera un détour historique et imaginaire dans la collection personnelle d'objets antiques et ethnographiques de Freud. Le psychanalyste éclairera ainsi la production d'un portrait photographique dans la réserve. Les différentes interventions artistiques entreprises dans la réserve examineront les liens entre la figure du chercheur, les objets et la culture. Le texte cherchera à faire apparaître les limites de la recherche « scientifique » au seuil de la vie métaphysique des objets. La deuxième *excursion* se présentera sous la

forme d'une nouvelle, la fiction d'une collectionneuse cherchant son reflet dans les miroirs de l'invisible. Forme de retour imagé et rêvé sur une exposition qui fut, elle, bien réelle et présentée au printemps 2010 au centre d'exposition Plein Sud à Longueuil. Intitulée *Le cabinet de réflexion*, l'exposition s'orchestre autour de la fiction d'une collectionneuse et d'un cabinet de curiosités mettant en scène l'organisation d'un monde invisible. De manière implicite, le texte discutera de la figure du cabinet de curiosités en tant que mode d'organisation et il tracera une réflexion entre les premières formes de collectionnement et la narration identitaire. La troisième et dernière *excursion* se présentera comme le journal d'un voyage de recherche entre des mondes culturels et temporels. L'écriture et les images témoigneront d'une recherche en mouvement dans l'espace géographique, mais aussi dans l'espace du temps, de l'histoire et des mythes. Découpée en trois sections, l'excursion effectuera d'abord un retour sur une résidence d'artiste réalisé à l'été 2011 dans l'archipel de Haida Gwaii en Colombie-Britannique. Elle enchaînera ensuite avec les recherches d'une résidence d'artiste réalisé sur l'île de Gotland en Suède à l'été 2012. Et finalement, elle se terminera avec la présentation du projet synthèse et de l'exposition *La clinique alchimique*, exposition présentée au printemps 2014 à La Maison des artistes visuels francophones à Winnipeg, au Manitoba. Le parcours de cette *excursion* permettra d'explorer plus particulièrement l'idée de la collection comme médium et source pour la recherche artistique. Les travaux s'intéresseront également à l'idée du site historique et du récit mythologique comme forme de mémoire et de savoir. Par la poétique d'une archéologie de la culture et d'une anthropologie de l'imaginaire, les trois *excursions* sont à la recherche d'espace pour penser le temps et ses mouvements. La démarche souterraine de ces travaux pratiques appréhende la poétique en tant que forme de résistance au désenchantement et au nivellement du réel, un réel qui se doit de répondre à la suprématie du visible et du rentable.

Par les travaux artistiques, la réflexion intellectuelle et la forme d'un agencement entre théorie et pratique, cette thèse souhaite contribuer à l'édification de modèles pour les thèses de doctorat en recherche-crédation. Tout en questionnant les limites et les cadres de la recherche académique, l'étude veut offrir la rigueur d'une réflexion théorique pouvant contribuer à une pensée philosophique sur le musée et ses enjeux tout aussi politiques que poétiques. Intitulé *Entre espace, matière et imaginaire*, le premier chapitre de la thèse sera consacré à une contextualisation philosophique pour nos propos et présentera la fondation théorique qui permettra d'ancrer la perspective et les questionnements de la réflexion. Le chapitre abordera principalement la nature de l'espace du musée ainsi que le monde matériel des objets. Le texte prêtera attention à la dimension qui lie l'espace du musée et les objets à l'imagination et aux réalités psychiques de l'existence. L'imagination sera ici envisagée dans une perspective bachelardienne, c'est-à-dire en tant que faculté de penser le monde, de le créer et de s'en souvenir. C'est avec une étude approfondie du concept de « l'hétérotopie », développé par Foucault, et de l'éclairage de cette notion sur le musée que nous tenterons de cerner la nature rêvée et utopique de l'espace du musée. Du principe de cet espace, nous dégagerons la notion d'une « poétique de l'espace du musée », notion permettant de mettre en relief la force créative du lieu. C'est par l'angle de la poétique que l'espace muséal sera identifié en tant que modèle pour la pensée et l'imagination, en tant que lieu structurant pour l'identité, et en tant que site pour l'articulation des visions du futur. L'objectif sera de faire apparaître les profondeurs et l'épaisseur de l'intériorité de l'espace du musée ainsi que le potentiel de la poétique de cet espace dans le renouvellement des visions du monde. La nature utopique de l'espace du musée et sa fonction d'abri de l'imagination feront également apparaître la problématique d'une objectivation du passé pouvant se prétendre libre de l'imaginaire et faire autorité sur l'histoire. De l'espace qui héberge l'imaginaire, nous aborderons ensuite la matière qui héberge l'imaginaire. Dans une discussion autour des objets, nous mettrons en relief leur force, leurs potentiels et leurs pouvoirs. Nous examinerons plus particulièrement la façon

dont les objets nous relient à des mondes invisibles, inconnus ou inconscients et la façon dont ils sont liés au temps, à la mémoire, à l'identité et à la mort. Finalement, dans une discussion sur l'archive contemporaine, nous tracerons une mythologie de l'objet-mémoire en esquissant les renouvellements culturels et temporels des formes de symbolisation matérielle du passé dans le présent.

Le deuxième chapitre, intitulé *Du retour et de l'enchantement*, se penchera sur les questions du temps et des actions du temps sur l'histoire, sur les processus de remémoration ainsi que sur les formes de mémoire et de savoir. Le chapitre cherchera ainsi à esquisser le contexte temporel actuel du musée et de sa possible participation à une réarticulation du temps. Les notions de « régime d'historicité » et de temporalité « présentiste », telles que développées par l'historien François Hartog (2003), serviront à mettre en relief la temporalité de notre contemporanéité et les enjeux de la mémoire propres à notre époque. Une époque où l'obsession pour la mémoire, pour la volonté de se souvenir, transcrit une mise à distance du passé et la suprématie de la catégorie du présent. Un présent opérant dans une fuite du temps qui s'accélère au rythme des exigences d'un monde économique régies par l'immédiat, le rendement et le court terme. De ce constat du temps, apparaîtra la nécessité d'ouvrir le temps et les pratiques de la remémoration au profit de nouvelles structures temporelles et épistémologiques. La réflexion mettra ainsi en relief la façon dont la forme du temps détermine nos façons de connaître et de représenter le passé. Sur la piste de nouvelles structures temporelles et modes de la connaissance, nous proposerons une brève revue historique du cabinet de curiosités et tenterons d'en dégager une figure alternative pour envisager un ordre du temps et de la connaissance. Le motif de la curiosité sera mis en examen et abordé comme une forme épistémologique renouvelée pouvant s'apparenter à l'action de l'enchantement. Figure de l'hétérogène et d'un savoir constellant, la forme conceptuelle et temporelle du cabinet de curiosités

sera mise en parallèle avec la figure du rhizome tel que développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980). Les affinités de ces deux figures, de la curiosité et du rhizome, permettront d'exposer les possibles d'une structure ouverte qui appelle le temps et les savoirs dans des configurations mouvantes et constamment renouvelées. Pour conclure ce chapitre, nous inviterons à une réflexion sur la notion de l'enchantement et de son action qui se déploie dans une temporalité touchant l'inconscient.

À la lumière de certaines pratiques artistiques et institutionnelles actuelles, le troisième et dernier chapitre, *L'esprit du musée*, permettra de replonger dans la poétique de l'espace du musée. L'objectif du chapitre sera d'exposer le potentiel créatif de l'alliance entre la pratique artistique et la pratique institutionnelle pour l'appréhension de nouvelle temporalité et représentation du passé. Nous porterons plus particulièrement attention à des collaborations entre des musées historiques et des pratiques artistiques contemporaines qui investissent le langage muséologique et la collection permanente comme médium. Envisagée en tant que médium artistique et espace de recherche, la collection offre le potentiel d'un site pour le renouvellement des pratiques historiographiques en muséologie et en général. Ainsi, le chapitre invitera à remettre en perspective l'aspect collaboratif entre les artistes contemporains et l'institution muséale, ainsi que le rôle social de l'artiste et du musée. Dans un premier temps, nous effectuerons un bref retour historique sur des pratiques artistiques du 20^e siècle qui ont utilisé le musée et la collection en tant que médium. Dans ce contexte, l'étude d'Anne Bénichou (2013) s'offrira comme un ancrage théorique permettant de mettre en relief les échanges créatifs entre les pratiques institutionnelles et artistiques. L'auteure invite, comme nous le verrons, à une relecture de la critique institutionnelle au profit d'une dialectique entre la critique et la production d'un « imaginaire institutionnel ». L'apport de Bénichou mettra en lumière la façon dont les artistes contribuent à redéfinir le musée et la façon dont le musée

permet de redéfinir et d'inscrire un rôle social pour les artistes. Dans un deuxième temps, nous examinerons le nouveau rapport d'échange et de collaborations entre artistes et musées en posant un regard sur un projet de l'artiste Fiona Tan en collaboration avec le Rijksmuseum. Le projet de Tan offrira une perspective sur le renouvellement de la posture sociale de l'artiste dans le contexte des musées historiques. La perspective permettra notamment de tracer la figure de l'artiste comme un libre interprète du passé, de l'histoire et du patrimoine, et ce, dans un contexte muséal qui soutienne sa subjectivité, sa sensibilité et son engagement critique. Dans la suite de notre étude sur l'alliance entre les pratiques artistiques et les pratiques institutionnelles, nous examinerons deux projets muséaux à la frontière de l'institution et de l'art contemporain. Les institutions du Museum of Jurassic Technology à Los Angeles et du Freud Museum à Londres seront mises à contribution pour appuyer la conception que le musée peut être un espace de mémoire vive et active où l'histoire se voit réensorcelée et renouvelée par la force de l'imagination. Pour conclure le chapitre et le parcours de la réflexion, nous considérerons attentivement les propos de Harald Szeemann, célèbre commissaire de la *Documenta 5* de 1972, sur le musée et les artistes. La vision de Szeemann servira à renforcer l'idée que le musée est un espace de liberté pour les artistes, un espace de protection, de renouvellement et d'innovation pour les collectivités. En effet, le commissaire a soutenu une vision pour le moins utopiste du musée et de sa contribution sociale, affirmant notamment en 1974 que : « La notion de musée, elle, doit être comprise dans le sens de la liberté que cet espace culturel offre aujourd'hui, et non en tant que sujet de discussion ambivalent, comme c'est le cas depuis des années : le musée comme possibilité et forme, comme évaluation des relations, comme préservation du fragile, comme renseignement sur les instincts » (Szeemann 1996 : 53). Nous verrons comment la position critique de Szeemann s'incarne dans la vision utopique qu'il assigne au musée. Un regard sur certains de ces travaux permettra d'éclairer la façon dont il aura expérimenté sa vision utopique du musée dans le réel. Le discours de Szeemann nous permettra d'appuyer la conception

philosophique du musée défendue par notre recherche, c'est-à-dire celle d'un musée sensible dont l'espace poétique permet d'héberger l'imagination, de la protéger et de la projeter dans le temps.

CHAPITRE I : Entre espace, matière et imaginaire

« L'imagination n'est pas un état, c'est l'existence humaine elle-même. »

– William Blake, *Second livre prophétique*

Les études sur la phénoménologie de l'imagination de Bachelard ont offert de majestueuses traversées du monde et de ses composantes physiques et psychiques. De l'infiniment petit à l'infiniment grand, de l'immensité intime jusqu'à la maison et au cosmos, l'imagination bachelardienne est une faculté qui recouvre, habite et invente le monde. Le philosophe a fait de *l'action imaginante* une véritable tonalité de l'existence qui permet d'appréhender les profondeurs du réel et de l'être. Bien plus qu'une simple faculté psychologique, l'imagination est chez Bachelard une force cosmique qui donne à l'être toute sa liberté et son potentiel. Elle est une force vive et féconde, *une mobilité spirituelle* qui voyage et fabrique le monde. Si l'on veut que l'imagination soit la faculté de former des images, Bachelard insiste sur le fait qu'elle est plutôt la faculté de déformer et surtout de changer les images (Bachelard 1943 : 7). L'imagination est ainsi l'expérience de l'ouverture et de la nouveauté, elle est une faculté de changement et de projection dans le monde. Bien que l'imagination soit une composante du psychisme humain, elle s'enracine avant tout dans l'épaisseur de l'expérience spatiale et matérielle du réel, dans ce que Bachelard a notamment défini par *la poétique de l'espace*. L'imagination et ses *rêveries œuvrantes* ont ainsi besoin d'abris et, pour le penseur, c'est la maison en tant que lieu premier de l'homme qui incarne cette hutte protectrice aux rêveries. Par « maison », il faut ici voir tout autant la figure conceptuelle de l'abri que l'habitat réel et matériel, et par « rêverie » il faut entendre « non pas la rêverie qui endort, mais la rêverie œuvrante, la rêverie qui prépare les œuvres » et invente le monde (Bachelard 2010 : 156).

Si la maison bachelardienne loge les souvenirs et les rêves de l'être, offre un refuge et un site d'expression, qu'en est-il de la dimension mémorielle et onirique des collectivités? Dans le chapitre qui suit, c'est dans une optique bachelardienne de l'imagination et avec l'éclairage d'une théorisation de l'espace instaurée par Foucault que nous tenterons de mettre en relief la poétique de l'espace du musée. De ces sites entre le réel et l'imaginaire, nous examinerons également la façon dont l'imagination habite et anime le monde matériel des objets.

1.1 De l'hétérotopie au miroir

À quoi servent les musées? Depuis l'émergence du projet muséal, cette question suscite constamment à de nouvelles réponses et à de nouveaux débats. Dans une incertitude quant à ses fonctions et ses missions, l'identité du musée semble toujours en devenir. Le Conseil international des musées (ICOM), qui oriente à l'échelle de la planète une vision et des codes pour l'institution, propose et réactualise depuis 1946 une définition pour le musée. Datant de 2007, la définition actuelle du musée par l'ICOM stipule que : « le musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » (ICOM 2014). Dans un éternel retour, la question de l'utilité se trouve de nouveau au centre des débats et des crises que vivent actuellement les institutions muséales. Entre les visées économiques et politiques, les avancées technologiques et la mondialisation, ainsi que des valeurs traditionnelles liées à la conservation, la recherche et la transmission, les musées cherchent leurs orientations. Cette permanente difficulté d'assignation d'un sens social au lieu du musée démontre bien comment ce dernier n'est pas un lieu

comme les autres. Il est un « lieu autre » et la nature de son espace est complexe, multiple et changeante. Au-delà de la question de l'utilité, il est éclairant de questionner le type d'espace qu'occupe le musée dans les sociétés et les cultures occidentales. De quelle sorte d'espace le musée est-il fait?

Sur les questions de l'espace, le philosophe Michel Foucault a offert un concept éloquent qui permet de sonder et de mieux définir les espaces sociaux. Introduit par Foucault en 1966, le concept de l'hétérotopie⁷ désigne des lieux à la fois réels et imaginaires, des espaces concrets qui sont chargés d'affects, d'idéaux ou de fantasmes. Si les utopies sont des espaces irréels, des emplacements sans lieu réel, les hétérotopies sont quant à elles des emplacements qui donnent lieu aux utopies. Elles offrent un lieu réel pour héberger les utopies qui animent les civilisations. Selon Foucault, les hétérotopies seraient propres à toutes les sociétés, indépendamment des cultures, de sorte « que chaque groupe humain, quel qu'il soit, découpe, dans l'espace qu'il occupe, où il vit réellement, où il travaille, des lieux utopiques » (Foucault 2009 : 23). Cette attribution de lieu réel aux utopies remplirait plusieurs fonctions et permettrait notamment de contester, d'inverser, d'effacer, de neutraliser ou encore de purifier l'espace de la vie réelle. Comme un « contre-espace », l'hétérotopie offrirait ainsi un lieu de « contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons » (Foucault 2009 : 25). Ainsi, l'hétérotopie permettrait à l'imaginaire des hommes d'habiter le monde, de le parcourir, de le jardiner, de s'en extraire ou de s'y voir exclu. Attardons-nous un moment à la façon

7. En 1966, Foucault introduisit pour la première fois et brièvement le concept de l'hétérotopie dans la préface de l'ouvrage *Les mots et les choses* (1966). Par la suite et dans la même année, il donna une conférence radiophonique traitant spécifiquement de l'hétérotopie sur les ondes de France-Culture (1966b). Une version raccourcie et remaniée de cette conférence, sous le titre « Des espaces-autres » (2004), fut publiée en 1984 dans l'ouvrage posthume *Dits et écrits*. Dans le contexte de la présente recherche, nous avons principalement utilisé une publication récente qui présente la version écrite de la conférence radiophonique de 1966 (2009). À noter que dans la préface de l'ouvrage *Les mots et les choses*, Foucault utilise la notion d'hétérotopie dans une analyse du discours qui aborde, à l'aide d'un texte de Borges, les lieux communs et les non-lieux du langage. Pour notre part, nous référons ici à l'hétérotopie foucauldienne qui examine l'espace réel et imaginaire.

dont la pensée de Foucault et la notion de l'hétérotopie peuvent encercler et donner sens à l'espace du musée.

Dans une mémorable allocution radiophonique prononcée en 1966 sur les ondes de France-Culture (1966b), Foucault, qui s'est révélé en merveilleux conteur, nous a offert les délices d'un texte étonnamment littéraire où, dans un savant tissage poétique du langage, il soumet l'hétérotopie à notre imaginaire. L'agilité de la langue, se déployant dans des plis et des replis, nous force à constater la profondeur et les méandres de l'idée. Largement repris dans la littérature des sciences humaines, le séduisant concept de l'hétérotopie a été le théâtre d'interprétations aussi diverses que discordantes. La nature glissante et poétique de la notion, doublée de la multiplicité de ses versions (Foucault 1966, 1966b, 2004), dont certaines n'ont pas fait l'objet de traduction officielle en langue anglaise (Foucault 1966b), y sont certainement pour quelque chose. Nombre d'auteurs, incluant l'ardant promoteur de l'hétérotopie Edward Soja, ont noté la nature incomplète, voire incohérente et frustrante, des propos de Foucault sur l'hétérotopie (Hetherington 2011 : 463, Johnson 2006 : 81, Soja 1996 : 162). Dans la littérature muséologique, la notion d'hétérotopie fut ainsi utilisée au profit d'argumentaires soutenant des visions positives et optimistes du musée (Lord 2006b) ou encore des propos orientés vers la critique et la dénonciation (Bennett 1995, Kahn 1995). Dans un récent ouvrage publiant la version écrite de la conférence radiophonique de 1966, Daniel Defert, proche ami de Foucault et coéditeur de *Dits et écrits*, signe un texte qui offre une anthologie du concept et de ses tribulations (Defert 2009). Defert y rappelle ou y propose, entre autres, que les hétérotopies sont des formes de « rituels spatio-temporels » et qu'elles « ne reflètent pas la structure sociale ni celle de la production, ne sont pas un système socio-historique ni une idéologie mais des ruptures de la vie ordinaire, des imaginaires, des représentations polyphoniques de la vie, de la mort, de l'amour, d'Éros et Thanatos » (Defert 2009 : 42). Il faut aussi reconnaître que c'est sans donner de mode

d'emploi que Foucault a ouvert, avec l'hétérotopie, une boîte de Pandore sur une théorisation du spatio-temporel. Il a lui-même ouvert la voie à l'utilisation du concept, rêvant de l'instigation d'une science savante, ou rêveuse, qu'il nomme « l'hétérotopologie » (Foucault 2009 : 25). Une science spécialisée dans l'étude de ces lieux autres, de ces lieux à la fois réels et hors de tous lieux.

Notamment avec la prison, les analyses foucaaldiennes des espaces institutionnelles, entre pouvoir, savoir et subjectivité, ont certainement offert un contexte d'interprétation pour l'hétérotopie et pour le musée. La pensée et l'imposant projet de Foucault, visant à faire surgir l'historicité de nos systèmes de savoir, ont permis d'éclairer une histoire inédite des musées et de l'articulation de ses systèmes de pouvoir. Un ouvrage de référence largement cité dans les études muséales, *The Birth of the Museum* (Bennett 1995), affiche d'ailleurs une importante filiation avec Foucault. Tout en écho avec les titres anglais de certains ouvrages du philosophe, tels que *Discipline and punish: The Birth of the Prison* ou encore de *The Birth of the Clinic*, l'étude de Tony Bennett *The Birth of the Museum* utilise une structure d'analyse foucaaldienne pour étudier le musée et sa signification dans la culture occidentale. Le musée y est ainsi abordé comme un espace disciplinaire de régulation du corps social, un outil de gouvernance, de surveillance et de contrôle des savoirs et des comportements. Si le musée fut, et est, effectivement une institution de réforme et de contrôle, il incombe également, à notre avis, de prêter une tout aussi grande attention à son potentiel créateur. À ce titre, l'hétérotopie semble s'offrir justement comme un outil théorique permettant de dévoiler les deux faces de l'espace du musée, celle d'un contrôle et d'une manipulation des savoirs ainsi que celle d'un renouvellement pouvant participer à une réinvention du monde.

Foucault, qui identifie cinq principes pour définir les hétérotopies, présente un premier principe par le biais des espaces réservés pour les états de crise et de déviation. Sont mentionnés les états de crise

biologique au sein des sociétés dites primitives, et que leurs contemporains ont remplacés par les hétérotopies de déviation, telles que la clinique psychiatrique ou la prison. Ces hétérotopies sont « des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise » (Foucault 2004 : 15). Elles sont un moyen spatial de circonscrire les comportements déviants de la norme socialement admise ou exigée. Le deuxième principe souligne la façon dont les hétérotopies peuvent apparaître et disparaître, ou se mettre à fonctionner de façon très différente au cours du temps et à l'intérieur d'une même culture. Le cimetière, par exemple, a vu son lieu physique déplacé dans la cité et ses fonctions symboliques réaménagées au cours des 18^e et 19^e siècles. Le troisième principe concerne la capacité de l'hétérotopie de juxtaposer dans un seul et même lieu plusieurs espaces et emplacements qui sont incompatibles et étrangers les uns aux autres. Ce que font par exemple le théâtre et le cinéma, ou encore le jardin, que Foucault présente comme un lieu de symbolisation pour l'ensemble de l'univers : « Le jardin c'est la plus petite parcelle du monde et puis la totalité du monde [...] c'est depuis le fond de l'antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante » (Foucault 2004 : 17). Le quatrième principe discerne les hétérotopies liées à des découpages du temps, ou autrement dit des hétérochronies qui permettent à l'homme de réaliser une rupture avec le temps traditionnel et continu. Les musées et les bibliothèques, comme des hétérotopies proprement modernes, incarnent des espaces d'accumulation infinie du temps. Dans leur volonté d'assembler dans un même lieu différents temps et époques, musées et bibliothèques tentent de se soustraire au temps ou, en quelque sorte, de l'abolir. Ainsi, en se déclarant intemporel, le musée matérialise l'utopie d'un hors lieu et d'un hors temps qui pourrait s'extraire à l'écoulement du temps. L'idée de l'accumulation infinie auquel le musée souscrit présente une retranscription de cet écoulement et témoigne, selon Foucault, de l'utopie « de constituer l'archive générale d'une culture » (Foucault 2009 : 30). Autrement, les foires, les carnivals ou encore les villages de vacances sont des hétérochronies qui,

dans leur statut temporaire, permettent des extractions temporelles passagères. Le cinquième et dernier principe que Foucault soumet concerne les spécificités d'entrée et de sortie des hétérotopies. Ce sont des passages régulés ou du moins présentant des systèmes d'ouverture et de fermeture requérant, à leurs frontières, certains gestes ou certaines permissions.

Qu'elles fonctionnent en continu ou par intermittence, dans des formes extrêmement variées, les hétérotopies sont le propre de tous les groupes humains. Ces matérialisations de lieux imaginaires et utopiques expriment tout autant des désirs de contrôle (la prison) que de libération (le carnaval). À la fois réelles et symboliques, dans la multiplicité de leurs fonctions, elles sont les manifestations visibles des utopies qui animent et orientent les cultures. Comme des intermédiaires entre des rêves et leurs réalisations, les hétérotopies sont le redoublement spatial qui permet l'expérimentation d'une utopie dans le réel. En étant ainsi les miroirs d'utopies, les hétérotopies donnent lieu et visibilité aux utopies. Elles mettent en lumière les visions et les illusions, les désirs et les fantasmes, ainsi que les peurs et les mythes d'une société. Elles fonctionnent tels des miroirs où, dans les spatialisations des rêves utopiques, les cultures peuvent se voir et se lire. Foucault a d'ailleurs noté la façon dont l'expérience du miroir est évocatrice de la dialectique entre l'utopie et l'hétérotopie. Le miroir réalise à la fois une utopie, un lieu sans lieu, et une hétérotopie, parce que le miroir existe bel et bien. Comme le miroir, l'hétérotopie dialectalise le lieu avec le dédoublement de l'imaginaire et de sa valeur symbolique (Foucault 2004 : 15). La dialectique de l'hétérotopie, entre utopie et lieu réel, entre imaginaire et réalité, est un miroir social. C'est de cette manière que ces interruptions spatiales et temporelles permettent de dévoiler et d'interroger les grandes et les petites utopies qui animent les sociétés. De cette optique, l'hétérotopie serait ce qui permet de construire, de perturber, voire d'interrompre les utopies. En tant que prismes du réel, les hétérotopies assujettissent les utopies à la transformation, au renouvellement ou à la dégénérescence. Entre l'imaginaire et le réel, l'interstice

hétérotopique permet de cultiver rêves et peurs et de spatialiser leurs expressions. C'est dans ce même interstice que l'avenir pourra être modifié et les projets utopiques réinventés.

1.2 Utopies muséales

« L'utopie, c'est ne pas se soumettre aux choses telles qu'elles sont et lutter pour ce qu'elles devraient être; c'est savoir que le monde, comme dit un vers de Brecht, a besoin d'être changé et sauvé. »

– Claudio Magris, *Utopie et désenchantement*

Foucault nous a donc présenté le musée comme l'exemple, avec la bibliothèque, de ces hétérotopies qui accumulent le temps, de ces lieux où « le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même » (Foucault 2004 : 17). Ces espaces d'hétérochronies, qui expriment l'utopie d'une emprise sur le temps, sont également en accord avec le deuxième principe hétérotopique. Les musées présentent des fonctions qui diffèrent selon les époques⁸ :

« [...] au XVII^e, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle encore, les musées et les bibliothèques étaient l'expression d'un choix individuel. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIX^e siècle. » (Foucault 2004 :17)

8. Nous pouvons ici ajouter que le musée embrasse également le troisième principe de l'hétérotopie puisqu'il juxtapose des espaces éloignés et temporellement distancés. Comme le cinéma, le théâtre ou voire même le jardin, il est une scène où défilent des parcelles de l'univers, dans le projet d'en saisir la totalité. Finalement, le dernier principe, celui de l'ouverture et de la fermeture, apparaît de façon évidente si l'on songe au droit d'entrée, au dépôt et à la récupération de nos effets personnels ainsi qu'aux comportements qui seront exigés du visiteur tout au long de sa visite.

Mais déjà, depuis l'allocution de ce texte il y a près de cinquante ans, l'utopie derrière cette vision du musée présente des fonctions muséales de plus en plus révolues. Suivant le deuxième principe de l'hétérotopie émis par Foucault, il y a bien une fluctuation de l'hétérotopie du musée. Ainsi, la phase du collectionnement et de l'accumulation à l'infini et ce grand projet de former une histoire totale du monde font désormais place à une diversité des fonctions et des mandats. Dans la désillusion des musées universels, héritiers des empires coloniaux, l'utopie d'un grand rassemblement du monde et d'une juste représentation de « l'autre » s'est obscurcie. L'évidence des implications éthiques et politiques dans l'écriture de l'histoire et des cultures a grandement problématisé l'utopie d'un tel assemblage de l'univers. Finalement, toutes ces précieuses reliques du passé accumulées dans les réserves semblent surtout permettre à l'Occident de retracer sa propre image, sa propre histoire, plutôt que celle d'un « autre ». Dans une sorte de mouvement contraire au grand rassemblement en continu, l'heure est à la révision historique et le musée pourrait bien devenir le marqueur de cette nouvelle ambition critique.

Dans cette utopie muséale du temps, dont nous parlait Foucault, le musée moderne incarnait également l'utopie d'un temps retrouvé, le mythe d'un retour à nos origines : « c'est toute l'histoire de l'humanité qui remonte jusqu'à sa source comme dans une sorte de grand savoir immédiat » (Foucault 2004 : 18). Cette vision du monde et de la connaissance, qui a alimenté le projet muséal du 19^e siècle, voyait le musée comme un haut lieu de savoir et de découverte, un espace pour reconstituer une image totalisante de l'être et de ses origines. Cette vision utopique du musée trouve notamment son expression dans la préoccupation occidentale de préserver par le musée les traces « originelles » des sociétés dites primitives. Recherche d'une origine source et d'un paradis perdu, « sauvetage » de cultures en extinction, la conservation soutenue par la catégorie du « traditionnel » des musées universels, d'anthropologies et d'ethnographies, a été sérieusement remise en cause

(notamment : Clifford 1996, Ames 1992). Là aussi, les fondements d'un rêve muséal s'effondrent dans ce qui semblait être la légitimation même de la poursuite de leur projet, préserver l'originel.

Au sortir de ces utopies de la réunion du monde et des temps, ou de celle d'un retour vers une origine mythique, les projets utopiques du musée se sont embrouillés. Dans l'éternel et essentiel retour de la crise muséale, les penseurs contemporains du musée se demandent quelles seront ou devraient être les nouvelles directions du musée (entre autres : Gob 2010, Deloche 2010, Grenier 2013). Du grand temple des savoirs, le musée semble être devenu un grand forum, et tel que le souligne l'anthropologue Élise Dubuc, « le musée n'est plus une fin en soi, mais un outil, une opportunité pour mobiliser et exprimer la culture, l'élément constituant de toutes les sociétés et les identités » (Dubuc 2011 : 303, traduction libre). Malgré ses crises cycliques, le musée semble demeurer un espace de réappropriation symbolique et structurant pour les cultures. Les utopies ne cessent de s'y reconfigurer et les dernières tendances laissent poindre, dans un univers de plus en plus mondialisé, le rêve de la médiation culturelle.

1.3 Maison de rêve

« Les musées font partie de la façon la plus nette des maisons de rêve du collectif. »

– Walter Benjamin, *Le livre des passages*

Dans son rôle qui héberge l'imaginaire, le musée offre la constance d'un espace pour la création et la réinvention du monde. Un type d'espace se rapprochant de ce que Gaston Bachelard a nommé, dans une phénoménologie de l'imagination, « la poétique de l'espace » (Bachelard 1998). L'analyse des

espaces hétérotopiques de Foucault se réfère explicitement à l'œuvre de Bachelard, une œuvre « immense » nous dit Foucault, et à laquelle il reconnaît une dette théorique (Foucault 2004 : 13). Bien que les espaces dont parlent Bachelard et Foucault soient en partie distinctifs, le premier axé sur l'espace du dedans et le second sur l'espace du dehors, ils restent tous deux des modes de spatialisation liés à l'imaginaire⁹. Des types d'espace chargés de qualités et de fantasmes que Bachelard identifie de son côté par la poétique de l'espace. Dans sa pensée, la maison devient la figure exemplaire de ces espaces structurants qui délimitent et soutiennent l'identité et la mémoire. Pour Bachelard, l'espace de la maison assume une solidarité entre l'imaginaire et la mémoire, et est « une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme » (Bachelard 1998 : 26). Elle est un outil de narration identitaire et mémorielle que l'auteur utilise pour réaliser une *topo-analyse*¹⁰ de l'âme humaine. C'est ainsi qu'apparaissent d'éloquentes affinités entre la poétique de l'espace de Bachelard et l'espace hétérotopique du musée. Tous deux liés à l'imaginaire et à la structuration identitaire, la poétique de l'espace bachelardienne trouve des échos dans les dimensions oniriques et mémorielles de l'espace du musée. L'apport de Bachelard permet également d'éclairer la façon dont l'espace poétique lie le musée au monde et au passé dans un entrelacement de l'imaginaire et de la mémoire. Une alliance qui, précisément, permet de mettre en relief la problématique des liens entre l'histoire et la mémoire.

À la lumière de cette analyse, le musée pourrait être un espace pour dialectiser les identités culturelles avec l'univers; un instrument culturel pour affronter le cosmos et la condition humaine. Il accompagne les collectivités dans leur rapport existentiel au spatio-temporel, dans leur besoin de se fixer dans l'étendue du temps et de l'espace. Figure onirique pour la conjugaison du passé et du

9. Pour des analyses comparatives sur les espaces bachelardiens et foucaultiens voir notamment : Amironesei 2008 et Ide 2006.

10. Entre la psychanalyse et la phénoménologie, Bachelard désigne par *topo-analyse* une étude psychologique des sites de la vie intime (Bachelard 1998 : 18, 27).

futur, le musée est aussi une matrice pour les processus mémoriaux des collectivités. À ces processus s'immiscent toute la partialité et l'ombre portée des rêves et des utopies qui animent les sociétés. Tel que l'affirme Bachelard : « Nous rêvons en nous souvenant. Nous nous souvenons en rêvant » (Bachelard 1960 : 87). L'accès au passé ne pouvant se constituer, selon l'auteur, que dans une synthèse entre la mémoire et l'imaginaire; « c'est dans une telle union que nous pouvons dire que nous revivons notre passé. Notre être passé s' imagine revivre » (Bachelard 1960 : 89). Dans la présomption de ses liens objectifs à l'histoire, l'espace du musée possède le double pouvoir de montrer et de cacher. Il montre en tissant le fil d'une narration historique captée entre la mémoire et l'imaginaire, et il cache par la présence autoritaire de ses affirmations qui dénie son statut onirique et ses facultés d'oubli. Comme avec la cave, le grenier et les tiroirs de la maison bachelardienne, le musée comporte aussi ses réserves de l'oubli. Sa réserve réelle, lieu d'entreposage dissimulé des collections, en reste le signe le plus apparent.

La reconnaissance de la poétique de l'espace du musée, de ses liens créatifs entre la mémoire, l'oubli et l'imaginaire, saurait contribuer à l'invention de nouvelles pratiques pour l'histoire et pour la mémoire. Des pratiques qui, dans de nouvelles configurations symboliques, offriraient un réensorcellement du site et des savoirs muséaux. Comme pour la maison de Bachelard, il faudrait reconnaître une profondeur à l'intériorité du musée. En faire une « maison de rêve du collectif » dont l'intériorité est, pour reprendre une expression de Walter Benjamin, « sans côté extérieur » et « élevée à une puissance considérable » (Benjamin 1989 : 424-425).

1.4 Le cercle des objets

« Sans relation, pas d'espace, car l'espace n'existe qu'ouvert, suscité, rythmé, élargi par une corrélation des objets et un dépassement de leur fonction [...] »

« Nous ne pouvons vivre dans la singularité absolue, dans l'irréversibilité dont le moment de la naissance est le signe. C'est cette irréversibilité de la naissance vers la mort que les objets nous aident à résoudre. »

– Jean Baudrillard, *Le système des objets*

L'expérience du monde par l'objet

Si l'on songe que le corps physique est un premier objet investi par l'esprit, il devient apparent que les objets utilisés par le corps, tels des extensions vers le monde extérieur, se trouvent eux aussi investis par le domaine du psychique. Par le corps, l'esprit habite les objets, se prolonge en eux, donnant lieu et espace à ce qu'on pourrait appeler, un corps psychique. Si l'idée paraît simple, on semble souvent l'oublier, trop affairés que nous sommes avec la dimension matérielle et utilitaire des objets. La preuve en est que c'est souvent une fois un objet perdu ou brisé que soudain apparaissent l'ampleur de sa valeur symbolique et la dimension affective qui nous liait à lui. Parfois, c'est même un peu de soi que l'on semble perdre dans ces objets égarés. C'est qu'avant d'être *pratiqués*, les objets sont avant tout *possédés*, possédés par l'esprit de leur propriétaire.

Cette dimension et ces relations psychiques qui nous unissent aux objets, le psychanalyste et auteur Serge Tisseron les a judicieusement analysées dans l'ouvrage *Comment l'esprit vient aux objets* (Tisseron 1999). Pour l'auteur, de la même façon que l'existence physique est inséparable de l'environnement matériel, l'existence psychique est inséparable de l'environnement des objets. Chez Tisseron les objets ne sont pas seulement « des cibles de projections », mais aussi « le support des diverses

opérations de transformation psychique qui rendent la pensée possible » (Tisseron 1999 : 153). Avec une multitude d'exemples, Tisseron démontre que les objets sont des médiateurs essentiels dans nos relations au soi et aux autres et qu'ils participent au maintien d'un sens identitaire. Une alliance de mariage ou encore un bijou reçu en héritage sont révélateurs de ces objets qui permettent d'ancrer notre histoire individuelle et nos liens aux autres. Médiateur entre des mondes intérieurs et extérieurs, entre le visible et l'invisible, les objets nous permettent aussi de symboliser et matérialiser nos états intérieurs. Ils offrent, comme avec nos choix vestimentaires qui témoignent de nos humeurs, de nos goûts ou nos croyances, des actualisations de nos réalités psychiques. Ils sont un pont nous reliant à nous-mêmes en donnant vie, visibilité et continuité à des réalités internes. C'est ainsi qu'en accord avec des processus mentaux, certains objets de grande valeur matérielle, mais associés à des événements difficiles, se verront parfois donnés ou jetés. De ce point de vue, les objets supportent et actualisent la persistance identitaire d'un sujet dans le temps. Par une dialectique du corps et de l'esprit, « l'identité s'unifie autour des objets parce qu'elle s'unifie autour des gestes qui nous unissent à eux » (Tisseron 1999 : 217). Dans sa face cachée et invisible, l'objet est un puissant médiateur qui permet à l'esprit de se structurer et de s'approprier le monde.

En offrant un lieu pour se lire et se relire, l'objet se fait aussi médiateur du passé et de la mémoire. S'il est un signe pour la mémoire identitaire, l'objet est aussi un outil de partage pour la mémoire individuelle et collective. Comme un signe visible du passé, il permet le réveil et l'échange d'histoires et de souvenirs, il actualise les communications entre les individus. Ainsi, les processus de symbolisation par les objets opèrent à la fois dans la psyché individuelle et dans les liens qui unissent les individus. L'objet est toujours porteur d'une collectivité, d'un assemblage de symbolisations nous reliant aux autres. Par exemple, l'importance et la signification que prennent les objets dans les règlements des successions démontrent bien la complexité et l'ampleur des processus de

symbolisation qui nous unissent aux autres par les objets. Témoin d'une vie sociale et d'une vie privée, les objets restent des points de contact essentiels reliant le visible à l'invisible, l'individuel au collectif. Ils actualisent le monde et sa constante reconstruction.

L'objet, le temps, la mort

Pour le philosophe Jean Baudrillard, les objets participent également au discours de la subjectivité et ils en sont un registre privilégié :

« [...] interposant, entre le devenir irréversible du monde et nous, un écran discontinu, classifiable, réversible, répétitif à merci, une frange du monde qui nous appartient, docile à la main et à l'esprit, ôtant à l'angoisse. Les objets ne nous aident pas seulement à maîtriser le monde, par leur insertion dans des séries instrumentales, ils nous aident aussi [...] à maîtriser le temps, en le discontinuant et en le classant. » (Baudrillard 1968 : 132)

Ainsi, les objets qui nous entourent ont une fonction apaisante et nous aident à résoudre une problématique existentielle et temporelle, celle de notre éventuelle disparition et de l'irréversibilité du temps. Ils nous offrent, paradoxalement, une continuité temporelle en demeurant des points fixes, des références, dans la mouvance du temps. Ces objets qui nous donnent une emprise sur le monde et sur le temps nous apaisent, selon Baudrillard, dans notre marche vers la mort : « l'objet est ce dont nous faisons notre deuil – en ce sens qu'il figure notre propre mort mais dépassée (symboliquement) par le fait que nous le possédons ». (Baudrillard 1968 : 137). L'objet offrirait au sujet non pas l'assurance de survivre, mais celle « de vivre dès maintenant continuellement sur un mode cyclique et contrôlé le processus de son existence et de dépasser ainsi symboliquement cette existence réelle dont l'événement irréversible lui échappe. » (Baudrillard 1968 : 136). Dans le monde occidental

moderne et sécularisé, Baudrillard se demande si les objets ne sont pas devenus « la consolation des consolations » formant une « mythologie quotidienne qui absorbe l'angoisse du temps et de la mort » (Baudrillard 1968 : 136).

Le sens de l'objet

Que peut-on voir dans les objets? Qu'ont-ils à nous dire? Comment extirper de leur mutisme ces extraordinaires témoins du passé? Que ce soit l'objet *sémiophore* de Pomian (1999 : 192-229) ou l'*objet mythologique* de Baudrillard (1968 : 106-117), on s'accorde pour assigner l'objet à un espace de survivance d'où émanent des signes du temps et de la culture. En premier lieu, il convient de rappeler que les objets sont toujours produits et perçus à l'intérieur d'un système culturel. Entre l'objet technique et fonctionnel, l'objet ancien et l'artéfact, l'objet d'art ou l'objet artisanal, les objets voyagent d'une catégorie à une autre selon les cultures. Plus important encore, les catégories mêmes de classification des objets sont spécifiques aux cultures et reflètent leur langage et leur rapport au monde. Des catégories qui semblent évidentes et inévitables dans une culture pourront se trouver tout simplement inexistantes dans une autre. Dans un texte invitant à repenser le système des objets des cultures autochtones d'Amérique, l'artiste et commissaire Gerald McMaster, Cri des Plaines de la Saskatchewan, nous rappelle à quel point les fondations philosophiques des cultures autochtones diffèrent de celles des Occidentaux (Bernstein et McMaster, 2004 : 37). Suivant les propos de McMaster et de son coauteur, il apparaît de façon évidente que la classification des objets des cultures autochtones répond à des critères tout autres que ceux qui animent le système des objets des Occidentaux¹¹. McMaster et Bernstein soulignent que « all cultures create objects for different

11. Les auteurs y proposent un « système esthétique » propre aux cultures autochtones d'Amérique (*an indigenous system of aesthetics*) et invitent à repenser l'objet d'art autochtone selon sept principes – idée, émotion, intimité, mouvement, intégrité, vocabulaire et composition (Bernstein et McMaster, 2004).

reasons and purposes: religious, spiritual, and practical. Regardless, as the object is created, it is imbued with the full measure of its culture and context: philosophy, language, environment, and time » (Bernstein et McMaster, 2004 : 37). En dernière instance, et comme l'indiquent également les auteurs de ce texte, chaque individu trouve une liberté d'interprétation à l'intérieur de sa culture, ajoutant une fois de plus une mobilité au sens des objets. Ainsi, si la lecture d'un objet varie d'un individu à l'autre selon son bagage culturel, elle varie aussi selon sa mémoire et ses expériences personnelles.

En tant que site où les propriétés de la matière rencontrent les processus d'interprétation des sens et de l'esprit, l'objet reste un espace pour la reconfiguration des interprétations et des savoirs. C'est le propre de l'objet d'être toujours interprété, sa signification est toujours une construction faite depuis une certaine position dans le temps, dans l'histoire et dans la culture. L'objet est donc polysémique, il peut être porteur d'une multitude de sens. À la manière du palimpseste, le sens de l'objet est en constante réécriture. L'épaisseur de sa symbolique se sédimente en couches et, comme l'a suggéré l'auteur Olivier Laurent (2008) avec la métaphore du palimpseste archéologique, il est un site où se combinent des successions d'états invisibles, des surimpressions de signes et de sens.

Le sens de l'objet est en mouvement et cette signification qui ne peut se fixer a donné lieu, selon les époques et les champs d'études, à différentes stratégies d'interprétation. Des disciplines telles que l'anthropologie ou la muséologie ont notamment offert des espaces pour questionner et expérimenter, parfois à tort et à travers, les discours pouvant être produits à partir des objets. Ces disciplines ont permis de penser et repenser l'objet ainsi que les savoirs qu'ils peuvent produire. La muséologue Eilean Hooper-Greenhill, auteure de référence en muséologie, s'est spécifiquement attardée à la dimension polysémique, et parfois problématique, des objets (Hooper-Greenhill 2000).

Pour cette auteure, il importe de mettre l'accent sur la nature polysémique de l'objet ainsi que sur le type de connaissance qu'il peut transmettre; une connaissance tacite qui est en lien avec le sensible et le ressenti, le corps et les sens. Si les objets sont utilisés pour matérialiser et symboliser des idées ou une mémoire, s'ils permettent la représentation d'idées abstraites et facilitent la verbalisation de pensées, c'est qu'ils possèdent avant tout un pouvoir qui va au-delà des mots, qu'ils offrent un type de connaissance qui est davantage de l'ordre des sensations et des affects. Ainsi, la signification d'un objet est fondamentalement ambiguë et le type de connaissance qu'il apporte se situe à l'extérieur du langage. Comme le souligne Hooper-Greenhill, il faut reconnaître que l'objet présente une mystérieuse ouverture à une « re-signification » (Hooper-Greenhill 2000 : 114) et que son interprétation est toujours à refaire. L'absence de la possibilité d'une articulation finale de sens est ce qui rend l'objet à la fois puissant et énigmatique.

L'objet sacré ou l'archive comme ancêtre mythique

« L'homme areligieux à l'état pur est un phénomène plutôt rare, même dans la plus désacralisée des sociétés modernes. La majorité des « sans-religion » se comportent encore religieusement, à leur insu. »

– Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*

Dans les sociétés occidentales sécularisées, on s'entend pour dire que les objets n'ont pas d'âmes et qu'ils sont inanimés. La vie des objets se limite donc à l'existence qui leur est accordée. En revanche, en réfléchissant d'un regard extérieur à la façon dont nous traitons certains objets, notamment dans les musées et les archives, on peut se demander de quoi ces objets peuvent-ils bien être investis? Comme l'ont démontré les recherches de Tisseron (1999), si les objets n'ont pas d'âme, nous

passons notre temps à leur en donner¹². Ces âmes transmises dans les objets seraient des parcelles de la nôtre, de notre propre intériorité. En considérant cette hypothèse, celle que notre âme et notre vie habitent partiellement dans certains objets, nos pratiques obsessionnelles de conservation et de préservation des objets nous paraîtront peut-être moins étonnantes. Prenons un instant pour examiner un éloquent exemple chez les Américains où, à première vue, la réalité semble dépasser la fiction.

Chaque année, près d'un million de visiteurs franchissent les portes du National Archives à Washington pour voir les légendaires documents de la « Charters of Freedom » (Declaration of Independence, Constitution et Bill of Rights). En défilant devant les lourdes vitrines qui abritent les documents, les visiteurs peuvent constater que le temps a eu raison de ces parchemins historiques, ils sont aujourd'hui à peine lisibles. Qu'importe, selon certains de ces visiteurs en provenance des quatre coins des États-Unis, le voyage au National Archives est de l'ordre d'un pèlerinage en un haut lieu sacré (Twiss-Garrity 2002). Les idéaux rassembleurs de libertés et d'égalité de la nation s'incarnent dans ces documents, tout comme les principes politiques qui ont façonné le nationalisme et l'identité américaine. Le majestueux hall d'exposition de la rotonde du National Archives a été spécialement construit en 1952 pour recevoir ces documents d'une valeur inestimable. À partir des années 50 et jusqu'à leur restauration à la fin des années 90, il est frappant de constater dans quelles conditions les documents étaient conservés. Présentées publiquement le jour dans de massives vitrines ultra-sécurisées, le soir venu les chartes étaient descendues dans une voûte enfouie à 22 pieds sous terre, un abri nucléaire de 55 tonnes de béton et d'acier (Maier 1997 : ix). Certes à l'image de l'esprit régnant aux États-Unis durant la guerre froide, cette extraordinaire machination n'en

12. Selon les propos de Serge Tisseron recueillis lors d'une entrevue de Franck Jamet pour le *IBazar Magazine*, disponible en ligne : <http://1libertaire.free.fr/tisseron7.html>
Consulté le 10 février 2014.

demeure pas moins significative de l'ampleur symbolique des documents. Il est clair que la perte des parchemins serait catastrophique et signerait la perte d'un monde et de son idéologie. Bien que les parchemins aient été largement documentés et reproduits, les documents « originaux » doivent être conservés à tout prix, ils préservent l'âme américaine et le futur de la nation.

Le domaine du mythique et du sacré ne survit-il pas, à notre insu, dans le musée et les archives? Il est effectivement tentant de tracer une ligne entre la relique sacrée que l'on visite notamment à l'église et l'archive que l'on visite au musée. Il suffit de penser au musée – tout comme à l'église – en tant que lieux de rituel appelant à certains codes de conduites, à son architecture imposante, enceinte qui enferme des objets de valeurs inestimables. L'idée du musée comme site « religieux » et espace de rituel est un rapprochement que plusieurs auteurs ont souligné et questionné, notamment avec l'étude de Carol Duncan¹³. Pour les besoins de notre réflexion, restons penchés sur ce qui anime l'objet-archive et la façon dont sa symbolique se lie à l'objet sacré.

Comme Baudrillard l'a souligné, la relique signifie « la possibilité d'enfermer la personne de Dieu ou de l'âme des morts dans un objet » (Baudrillard 1968 : 112). La projection d'entité dans la matière est un phénomène universel qui se répète et se déguise dans le temps et les cultures. La relique chrétienne serait possiblement la dernière manifestation « visible et admise » d'un tel phénomène au sein des sociétés occidentales. L'objet-archive quant à lui pourrait être une nouvelle version déguisée, ou mutée, de l'objet comme entité à part entière. L'incarnation d'entité et d'ancêtre dans les objets remonte bien avant l'ère chrétienne et perdure dans de nombreuses cultures. Les recherches

13. La riche étude de Duncan (1995) envisage, entre autres, le musée public comme un espace cérémoniel trouvant des affinités avec le religieux et appelant à des « rites civilisateurs ». Tel un site de cérémonie séculaire, le musée reprend les codes du religieux, il est une enveloppe extérieure et un contenu intérieur qui appelle le visiteur à performer certaines actions. De ce postulat, Duncan envisage le musée comme un espace culturel de régulation qui maintient et génère des idéologies.

d'anthropologue comme Claude Lévi-Strauss ont contribué à documenter ces phénomènes et surtout à démontrer que peu de choses démarquent les pensées et les croyances du « primitif » de celles du « civilisé » (Lévi-Strauss 1962). Dans certaines cultures d'Australie centrale, le *churinga* est un petit objet sacré en bois ou en pierre qui a la fonction de lier le passé et le présent. L'objet, qui est une représentation du corps physique d'un ancêtre, est précieusement transmis d'une génération à l'autre. Le *churinga* est conservé à l'abri et périodiquement inspecté et utilisé lors de prières et d'incantations. Lévi-Strauss note que les *churingas* apportent « la preuve tangible que l'ancêtre et son descendant vivant sont une seule chair » et que les objets sont « les témoins palpables de la période mythique » (Lévi-Strauss 1962 : 319-320). En suivant cet exemple, Lévi-Strauss note l'analogie de ces pratiques avec celle entourant la conservation de nos documents d'archives (Lévi-Strauss 1962 : 316). L'objet sacré de l'individu « archaïque » et l'archive de l'individu « moderne » ont des fonctions symboliques similaires, mais tandis que l'un renvoie à un temps mythique, l'autre renvoie à un temps historique. « L'archive donne une existence physique à l'histoire, car en elle seulement est surmontée la contradiction d'un passé révolu et d'un présent où il survit » (Lévi-Strauss 1962 : 321). Comme une incarnation de l'événementiel, l'archive est un signe dans le temps historique qui nous met en contact avec *la pure historicité*. Elle nous renvoie à l'idéal d'une incontestable authenticité de l'histoire et de la mémoire.

Avec l'avènement des nouvelles technologies et de ses formes de mémoire, on peut se demander ce que les objets-mémoires du futur nous réservent. Dans quelle forme d'archivage s'exprimera l'actualité de notre « ancestralité » et de notre histoire? Dérivés de l'ordinateur, les objets numériques sont de plus en plus petits, puissants et portables, se glissant à même le corps, et possiblement dans le corps. En captant des réseaux d'informations invisibles et continus, ces petits talismans numériques nous investissent d'une mémoire infinie qui peut remonter le temps. Mémoire morte et

mémoire vive siègent à l'intérieur des ces appareils qui nous permettent, entre autres, de voyager dans l'espace et dans le temps, dans le présent et dans le passé. Au bout de nos doigts qui appuient sur les touches de ces petits objets devenus indispensables à la marche du monde, c'est tout l'univers et notre mémoire qui semblent se rassembler.

EXCURSION

La matière en question



Figure 2. Photo documentaire, collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, 2011.

Si les objets sont les messagers du non-dit, qu'ils sont polyphoniques et qu'ils transmettent une connaissance tacite, comment écouter leur message et les utiliser en recherche? En 2010, lorsque j'entrepris une étude anthropo-artistique dans la réserve d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, j'étais profondément animée par ce questionnement. En première instance, je m'étais retrouvée fascinée par cette collection dormante et orpheline que j'avais découverte quelques années plus tôt. Fondée en 1961 pour des fins de recherche et d'enseignement par des professeurs d'anthropologie de l'Université de Montréal, la collection apparaît aujourd'hui comme une relique du

passé, à la fois miroir de l'institution et témoin de pratiques révolues. La prise de distance avec l'étude et la collecte des objets en anthropologie a fortement remis en question l'utilité de la collection, et d'ailleurs celles des collections ethnographiques en général. À l'image de la désuétude de ses fonctions disciplinaires et pédagogiques, la collection repose aujourd'hui dans le local d'un étrange pavillon hangar des années 60, entre des laboratoires de physique nucléaire et des accélérateurs de particules. La collection, aussi magnifique que méconnue, regroupe près de trois mille artefacts en provenance des cinq continents, le tout entassé dans une réserve soigneusement bricolée. La gardienne de la collection, Violaine Debailleul, généreuse de commentaires et érudite sur la collection, veille au grain et accueille les chercheurs dans cet étonnant lieu.



Figure 3. Photo documentaire, collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, 2011.

Dès mes premières approches dans la réserve et ses archives, il m'apparut clairement que bien qu'ethnographique, la collection m'en révélerait sur la culture des collectionneurs que sur celles des

collectionnés. Mon carnet de notes se remplit rapidement d'histoires et d'anecdotes faisant foi du frottement culturel, allant de la fascination à l'incompréhension, entre les Occidentaux et l'ailleurs. Bien que j'explorais avec beaucoup d'intérêt l'histoire et les enjeux éthiques de la collection, mon regard interrogateur retournait toujours vers les objets, cette curieuse matière minutieusement rangée sur les tablettes. Une matière qui me semblait naufragée dans l'enceinte d'un lieu aussi réel qu'imaginaire. J'étais captivée par leur présence et par le statut que le lieu leur conférait. Les mondes lointains auxquels les objets référaient exacerbaient l'étrangeté de leur état, à la fois reclus et sous haute surveillance. Entre les bâches de plastique, les étuis protecteurs et les supports modelés sur mesure, le soin « chirurgical » accordé aux objets me confirmait leur statut de précieux informateurs. Mais qu'avaient-ils à me dire? Et me tournant vers les objets dits magiques ou sacrés, la question me semblait d'autant plus intrigante. Quels étaient leurs pouvoirs ou leur potentiel?



Figure 4. *Anthropologie du contact*, empreinte par estampage, pointes de flèches non identifiées, série des « X » (sens perdu). Collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, pastel sur papier japonais, 43 cm sur 66 cm, 2011.

C'est en imaginant la réserve tel un atelier que, guidée par les restrictions que le lieu impose, j'entrepris divers rapprochements avec les objets. Une série d'expérimentations par estampillage mis en œuvre un premier « contact », et ce, plus particulièrement avec des objets non identifiés (figure 4). L'imprévisibilité de l'empreinte me semblait matérialiser, possiblement, les indices d'une vie invisible. Sur le papier, les délicats contours et textures apparaissaient, marquant une sorte de pré-histoire ou d'inconscient pour les objets. Si mon approche de l'empreinte et la signification que je lui accordais pouvaient évoquer une technique psychanalytique, c'est que déjà je portais une attention théorique à ce que les psychanalystes avaient à dire sur les objets. J'étais plus que jamais intriguée par le fait que Freud était un collectionneur aguerri, et plus spécifiquement un collectionneur d'objets antiques et ethnographiques. C'est ainsi que j'ai délaissé un moment la réserve pour examiner l'histoire et les spéculations entourant la collection freudienne. Pourquoi Freud avait-il une collection d'objets ethnographiques? Les objets jouaient-ils un rôle dans sa pratique de chercheur?

*

Au cours des 30 dernières années de sa vie, Freud a accumulé une collection d'objets antiques et ethnographiques d'environ 2000 spécimens. Célèbre en raison de son association avec le psychanalyste, la collection a été le sujet de nombreuses expositions et publications (entre autres : Gallo 2011, Montserrat 2001, Forrester 1994). Plusieurs théories ont été émises sur le sens et l'utilité de la collection et sur ses liens avec les concepts psychanalytiques de son propriétaire. Freud a très rarement mentionné sa collection, ce qui a contribué au maintien d'une intrigue quant aux fonctions et au rôle que cette dernière aurait pu jouer dans l'élaboration de sa pensée.



Figure 5. Bureau de travail de Freud (crédit photo : The Freud Museum).

Dans la dernière demeure londonienne du chercheur, aujourd'hui devenu le Freud Museum, il est encore possible de voir cette collection dans sa forme originale, telle que disposée par Freud avant sa mort. Fait notoire, Freud conservait et exposait son imposante collection uniquement dans son espace de travail. Son bureau, lieu de travail privé séparé de la vie familiale, était aussi un lieu de travail public où il recevait patients et collègues. Cet emplacement de la collection, comme plusieurs auteurs l'ont noté, confirmerait le lien intime entre la collection et les recherches de Freud. Espace dédié à la pensée et à l'écriture, le bureau était aussi le lieu des séances de psychanalyse. La collection, enveloppant littéralement le lieu de travail, donne l'impression que Freud travaillait dans un petit musée d'histoire. Dans le témoignage de son analyse avec Freud, la poète Hilda Doolittle décrivait Freud « comme le commissaire d'un musée entouré de sa précieuse collection de trésors grecs, égyptiens et chinois » (The Freud Museum 1998 : 73, traduction libre). D'autres témoignages confirment que le lien qu'entretenait Freud avec la collection était peu banal. De ses 2000 objets en

provenance de diverses sociétés prémodernes, Freud avait sélectionné environ 40 figurines, notamment égyptiennes, classiques et chinoises, qui étaient disposées sur son bureau de travail (figure 5). L'entassement était tel qu'il lui restait à peine l'espace d'une feuille pour écrire. Lors de séjours d'été prolongés à la campagne, Freud voyageait avec cette audience spéciale qu'il réinstallait temporairement à son nouveau domicile. Il fut également rapporté que Freud parlait aux statuettes et leur frottait occasionnellement la tête (Gallo 2011 : 71). Source d'inspiration, de connaissance ou de réconfort, la collection semblait bel et bien s'imbriquer dans la vie psychique et le travail du chercheur.

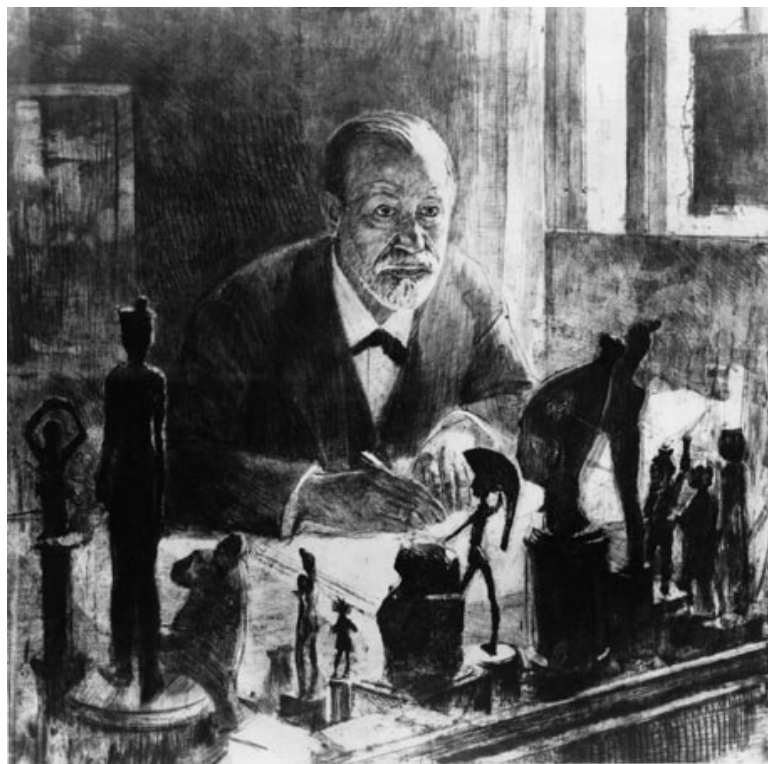


Figure 6. Portrait de Freud à son bureau, 1914 (crédit photo : The Freud Museum).

Dans le bureau de travail de Freud, les objets de la collection se côtoient librement, sans égard apparent pour leur origine, leur époque et leur fonction. Comme le note l'auteur Rubén Gallo, « un

masque égyptien vieux de 4000 ans est placé à côté de vases grecs datant du 5^e siècle av. J.-C. et d'objets mexicains de l'ère précolombienne » (Gallo 2011 : 86, traduction libre). Sous une forme en apparence désordonnée, Freud a placé à sa façon « l'histoire du monde et de la culture au bout de ses doigts » (The Freud Museum, 1998 : 74, traduction libre). Dans un arrangement très personnel, sorte de *Wunderkammer*, le psychanalyste a créé un décor tout à l'image de sa clinique de l'inconscient. Les objets en provenance de différents temps et cultures forment une profondeur temporelle et historique pouvant évoquer l'épaisseur de l'inconscient. Le temps et l'ordre de la collection, organisé dans un principe de classification non historique, sont en correspondance avec la temporalité, ou « l'atemporalité », de l'inconscient (Forrester 1994 : 244). Les objets de la collection, comme les « objets » de l'inconscient, sont en provenance de différents lieux et temps, mais trouvent une « coexistence simultanée » (Forrester 1994 : 237). Les objets, comme signes d'un chantier archéologique de la culture et de la conscience, font également écho avec le processus de l'analyse. Processus consistant à réinterpréter le passé à partir de fragments enfouis dans la psyché et remis laborieusement au jour. L'analogie entre la collection et les recherches de Freud est foisonnante et inspirante. Qu'est-ce que Freud a pu bien voir dans les objets ou qu'est-ce que les objets ont pu bien dire à Freud? Avec le psychanalyste, l'espace de sa collection évoque une étonnante chambre de l'inconscient où les objets, une fois la porte fermée, semblent poursuivre à notre insu leur existence et leur conversation.

*

De retour dans la réserve d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, mon étude sur la collection freudienne m'indiquait autant de nouvelles directions que de nouveaux questionnements.

En suivant une proposition émanant de ces recherches, j'ai réalisé et documenté une séance de « travail » où je me suis entourée d'une cohorte de petits objets, un groupement de statuettes filiformes, d'origines diverses, rappelant celles alignées sur le bureau de Freud (figures 6 et 7). Ce portrait freudien, ludique et poétique, visait à marquer la filiation psychanalytique de ma démarche et ma position face aux objets. Si les objets étaient en provenance d'ailleurs, autant géographiques, culturels que temporels, ma façon de me les approprier, en tant qu'artiste et chercheuse, ne pouvait être qu'en leur conférant tout le mystère et le potentiel qu'ils portaient. Car les objets sont porteurs des mondes que l'on crée, mais aussi, inévitablement, de mondes qui nous échappent.



Figure 7. *Le chercheur*, réserve de la collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal, photo numérique, dimension variable, 2011.

C'est sans doute précisément cette part qui nous échappe qui fait de l'objet une précieuse matière et peut-être perdons-nous l'essentiel de l'objet en pensant l'avoir cerné. Ce petit objet et la description

qui l'accompagne (figures 8 et 9), découverts au hasard de mes recherches dans les archives de la collection, m'ont semblé actualiser cette pensée¹⁴.



Figure 8. Objet 76.2.76 a, b, collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal.

76.2.76 a, b
Nombre d'élément: 2
Fabricant: Ventura
Village du fabricant: Etimbate, île de Bubaque
Fonction/usage: Objet sacré donné au chercheur Danielle Duquette pour lui donner de la force en le respirant et en s'en frottant les mains
Description: Matériel sacré formé de deux petites bouteilles en verre blanc contenant des matières bénéfiques pour son propriétaire, morceaux de bois et liquide. Ce dernier s'est évaporé pendant le voyage Bissau-Montréal
Mention (origine): Fabriqué par le sculpteur et fils du roi Ventura et remis au chercheur, Danielle Duquette.

Figure 9. Fiche de l'objet « 76.2.76 a, b », extrait du document « Collection 76.2 », archives de la collection d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal.

14. L'objet ayant appartenu à la chercheuse Danielle Gallois Duquette (1983) qui effectua des voyages de recherche chez les Bijogos dans les îles Bissagos en Afrique de l'Ouest dans les années 70.

CHAPITRE II : Du retour et de l'enchantement

« On ne sait jamais ce que le passé nous réserve. »

Françoise Sagan

« À l'école, j'ai toujours été mauvais élève en histoire. Ces leçons me faisaient l'effet d'une visite au musée de cire ou au royaume des morts. Le passé y était tranquille, creux, muet. On nous enseignait le temps passé pour que, une fois nos consciences vidées, nous puissions mieux nous résigner au temps présent : pour que nous acceptions l'histoire toute faite au lieu de la faire nous-mêmes. La pauvre histoire avait cessé de respirer : trahie par les textes universitaires et dans les salles de classe, endormie par les discours de commémorations, on l'avait emprisonnée dans les musées et inhumée dans un mausolée fleuri, sous le bronze des statues et le marbre des monuments. »

– Eduardo Galeano, *Mémoire du feu*

Si comme l'a bien démontré l'historien Michel de Certeau (2002) dans ses études sur l'histoire et la psychanalyse « l'historiographie occidentale lutte contre la fiction », l'œuvre inclassable de l'écrivain contemporain Eduardo Galeano (2013, 2012) aura certes prouvé l'alliance redoutable de ces deux « disciplines » pour témoigner du passé. Entre l'histoire et la fiction, le journalisme et la poésie, le réalisme magique de Galeano enflamme la mémoire et porte en puissance la réalité et l'actualité du passé. Cet auteur qui explore les mondes souterrains des oubliés de l'histoire, plus particulièrement en Amérique latine, nous rappelle par son œuvre que seule la fiction a le privilège de faire « réellement » parler les morts. Manifestation d'un style unique, mais aussi d'un nouveau genre, l'approche hétérogène de Galeano témoigne de la pertinence d'un décroisement des champs disciplinaires et de la nécessité d'une pluralité des pratiques de la remémoration. En effet, la problématique de l'objectivation et de la mise à distance du passé par la discipline historique s'inscrit comme un enjeu majeur de la postmodernité et, par extension, de l'institution muséale. Le chapitre

qui suit propose une mise en relief de la problématique de la représentation historique dans une époque obsédée par la mémoire et par l'héritage du passé. D'une mémoire anesthésiante qui endort nous proposerons des formes et des figures de la mémoire pouvant témoigner d'autres rapports au passé et à la connaissance. Ainsi, les formes du cabinet de curiosités et du rhizome seront abordées comme des figures épistémologiques relevant de temporalités ouvertes et d'une ontologie de la connaissance dépassant l'antinomie du savoir et du non-savoir. Bien que nous ne ferons que survoler l'historicité des rapports au temps, nous prendrons soin d'ancrer nos propos dans le contexte temporel occidental postmoderne, c'est-à-dire celui d'une temporalité « présentiste » régie par les fondements du capitalisme et de l'instantanéité. Une temporalité témoignant, à notre avis, d'un manque profond d'idéaux, d'enchantement et d'ouverture sur des ailleurs temporels. Le musée, telle la figure tout aussi précieuse qu'institutionnalisée de la conception occidentale du temps, sera mis en lumière comme un espace réel et imaginaire pouvant potentiellement rouvrir le temps et les possibles de la mémoire.

2.1 L'empire de la mémoire

« Il y avait autrefois une solidarité du passé et de l'avenir, dont le présent n'était que le trait d'union. Il y a aujourd'hui une solidarité entre le présent et la mémoire ».

– Pierre Nora, *L'avènement mondial de la mémoire*

Conserver, préserver et transmettre le passé, tel un inventaire dans le temps présent, sont devenus des grandes préoccupations des sociétés occidentales dites postmodernes. Commémoration, patrimonialisation, muséification, mémoire collective, devoir ou travail de la mémoire sont autant de

sujets qui obsèdent notre époque. Prenant racine dans un contexte sociohistorique et temporel inédit, cette ère de la mémoire s'est installée progressivement au cours du 20^e siècle. En effet, la rapidité et la profondeur des bouleversements économiques, sociaux et moraux qui ont affecté l'ensemble des pays occidentaux dans les décennies de l'après-guerre ont significativement modifié les rapports au temps et à l'histoire. Ces bouleversements ont donné naissance, notamment, à un sentiment d'accélération de l'histoire et à une sévère scission entre les catégories temporelles. Nombre d'historiens et philosophes ont examiné ces changements et leurs impacts sur *l'avènement de la mémoire* et sur une réarticulation du rapport au temps (entre autres Hartog 2003, Huyssen 1995, Le Goff 1988, Nora 2002). La prolifération des musées au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle signe de façon marquée cette montée du mémoriel. En effet, 95 % des musées dans le monde auraient été fondés depuis la Seconde Guerre mondiale (Macdonald 2006 : 4) et au cours des 20 dernières années, le nombre de musées aurait plus que doublé à l'échelle de la planète, passant de 23 000 à plus de 55 000 (*The Economist* 2013). Bien que de nombreux musées vivent actuellement des crises à la fois identitaires et financières, ils n'ont jamais été aussi populaires. Aux États-Unis seulement, et pour l'année 2012, l'ensemble des musées aurait comptabilisé 850 millions de visites, ce qui représente un plus grand achalandage que pour les événements sportifs et les parcs d'attractions confondus (*The Economist* 2013). De toute évidence, le phénomène grandissant des musées présente une diversité de formes et de mandats institutionnels et se voit alimenté par des motivations multiples, qu'elles soient d'ordre politique, social ou économique. L'exportation fleurissante de la formule du musée dans les pays non occidentaux complexifie également les enjeux de ce portrait muséal. S'il est un symbole de culture et de prestiges, un pôle économique pour le tourisme et le divertissement, le musée reste aussi un outil de gouvernance pour la mémoire du passé et les narrations historiques. Mais au-delà de la force politique et économique des institutions, notre réflexion souhaite examiner ce que cette extraordinaire importance accordée au musée nous révèle

sur notre époque et sur nos cultures d'Occidentaux. Que cherchons-nous dans cette incessante conservation et représentation du passé?

Les formes du temps

Bien que l'écoulement du temps nous apparaisse comme une évidence, la distinction entre passé, présent et futur n'est pas un trait universel (Koselleck 1990, Le Goff 1988 : 36). Les cultures et les époques tracent des formes et des rapports au temps qui se distinguent et qui témoignent de différentes conceptions du monde. Les sociétés occidentales actuelles, n'échappant pas à la règle, semblent depuis quelques décennies marquées par une nouvelle conjugaison du temps. Une conjugaison inédite qui s'exprime, dans cette nouvelle ère de la mémoire, par la prédominance accordée à la catégorie du présent. C'est ce que l'historien François Hartog (2003) a nommé, dans son étude sur les régimes d'historicité, l'ère du « présentisme ». Coupée du passé et de la tradition depuis la modernité, notre époque serait également en perte de visions pour l'avenir. Les grandes catastrophes et tragédies humaines qui se sont succédé au cours du 20^e siècle ont mis frein à l'idéologie du progrès, ce moteur de la modernité. Les idéaux du futur ont fait place à un désenchantement et une inquiétude en l'avenir. Une angoisse qui s'exprimerait aujourd'hui par un arrêt sur le temps présent et par la vision d'un futur à très court terme. Le passé et le futur, qui se sont vus successivement donner la tâche de guider le présent des hommes, ne sont plus que des lumières éteintes dans l'ombre d'un présent qui cherche à s'autosuffire. L'inertie des politiques en ce qui a trait à la protection de l'environnement et des ressources naturelles témoigne éloquentement de ce désengagement envers l'avenir. Dans un monde capitaliste où la vitesse, l'efficacité, la productivité et le rendement sont les mots d'ordre, le moment présent ne cesse d'affirmer sa suprématie. Les règles de nos systèmes économiques, à la remorque du court terme, façonnent et imposent

violemment des façons de faire qui sont autant esclaves d'un présent sans idéaux. Les sociétés en Occident sont comme jamais en manque de temps, emprisonnées dans la dictature du présent¹⁵. Cette logique de l'instant, éliminant de l'horizon le passé et le futur, brise par le fait même les liens aux fondations idéologiques et imaginaires pouvant assurer une structure symbolique pour la marche du monde. Sans passé et sans futur, on peut effectivement se demander ce qu'il reste pour orienter la marche. Serions-nous bel et bien plongés dans une nouvelle temporalité ou plutôt coincés dans l'entre-deux d'une nouvelle articulation du temps? Quoi qu'il en soit, la nécessité de conjuguer et de vivre le temps autrement s'impose. S'il n'y a plus de communication avec le futur, c'est sans doute en imaginant de nouvelles façons d'appréhender le passé que le temps pourra enfin reprendre vie et s'accorder un nouveau souffle.

L'amnésie organisée

« Cet excès de mémoire qui nous envahit aujourd'hui pourrait bien n'être qu'une figure de l'oubli. Car le nouvel âge du passé est celui de la saturation. »

– Régine Robin, *La mémoire saturée*

Dans cet ordre du temps présent, l'omniprésence du passé et de sa remémoration pourrait sembler contradictoire, mais ce serait oublier que le statut temporel de tout acte mémoriel est le présent et non le passé lui-même. De plus, en suivant la pensée d'historiens et de penseurs contemporains, tels que Pierre Nora (2002) ou Andreas Huyssen (1995), l'avènement du mémoriel est le symptôme par excellence de ce temps présent déraciné de tout passé. À l'image des conclusions de ces auteurs, l'inclinaison vers le passé témoigne de l'espoir fondé dans une mémoire qui pourrait assurer la continuité du temps et un sens identitaire. Le passé qui s'est éloigné à une vitesse fulgurante est

15. Pour une étude approfondie à ce sujet, voir les ouvrages *Le sacre du présent* du politologue Zaki Laïdi (2000) et *Le culte de l'urgence : la société malade du temps* de la sociologue Nicole Aubert (2003).

désormais un monde perdu, et comme l'affirme Nora : « nous ne l'habitons plus, il ne nous parle que par traces interposées, des traces d'ailleurs devenues mystérieuses et que nous devons interroger, puisqu'elles détiennent précisément le secret de ce que nous sommes, notre "identité" » (Nora 2002 : 4). De cette perspective, l'importance accordée à la mémoire, et possiblement aux musées, peut témoigner de la nécessité d'un lien avec le passé et les générations antérieures, avec ce que nous avons appelé ultérieurement, suivant les mots de Lévis-Strauss, nos ancêtres mythiques. Du point de vue de Huyssen, l'obsession pour la mémoire témoignerait à la fois d'une crise des structures temporelles, d'un besoin d'ancrage dans le temps et d'une réaction à l'accélération de nos modes de vie. L'auteur note ainsi que la mémoire représente : « une tentative de ralentir le flux d'information, de résister à la dissolution du temps [...], de retrouver un mode de contemplation à l'extérieur d'un univers de stimulations, d'informations rapides et de réseaux câblés » (Huyssen 1995 : 7, traduction libre). La montée du mémoriel témoigne ainsi de l'espoir fondé dans la promesse d'une mémoire qui pourrait ralentir le temps et rétablir une continuité temporelle. Enfin, si l'avènement de la mémoire traduit un sentiment de perte et la nécessité de s'ancrer dans le temps, elle exprime davantage le symptôme d'une recherche que le remède de la crise. La mémoire et l'oubli sont une dialectique, toujours complexe et politique, qui fait parfois de la mémoire elle-même une forme d'amnésie.

L'acte mémoriel signe d'autant plus un renforcement de la catégorie du présent qu'il s'organise principalement autour d'une *mémoire volontaire*. Dans cette vague de mémoire patrimoniale et commémorative, le passé est mis à distance et effectue un retour commandé qui s'actualise dans le temps présent. Le passé se fixe ainsi sous le joug de la volonté des consciences et se fige dans l'inaliénabilité du patrimoine. Car le passé n'a plus de leçons à donner au présent et n'offre plus de direction pour l'avenir, il repose comme un héritage inerte. C'est de cette manière que la notion de « lieux de mémoire » incarne, de façon matérielle et fonctionnelle, cette symbolisation d'un passé

silencieux et figé dans un ordre du temps présent. On peut se demander ce que cette *mémoire volontaire*, comme remémoration du passé commandée par la conscience, apporte comme connaissance du passé. Dans ses écrits sur Proust et la mémoire, Walter Benjamin a observé que la *mémoire volontaire* ne conserve rien du passé et que c'est dans l'expérience de la *mémoire involontaire* que le passé resurgit. Selon Benjamin, le temps de la *mémoire involontaire* est hors de l'Histoire et les effets générés par cette mémoire inattendue permettraient de consoler et d'assoupir les consciences (Benjamin 2000a : 333, 375-376).

Devant nos pratiques d'archivage de masse générées par cette volonté de se souvenir, on peut également se demander si conserver sans choisir est ce qu'on peut appeler un travail de la mémoire. La pensée de Paul Ricœur sur les figures de l'oubli nous indique que « l'excès de mémoire serait de l'ordre de la compulsion de répétition interdisant toute réconciliation avec le passé, et toute distance critique » (Ricœur cité dans Robin 2003 : 33). Comme discuté par l'historienne Régine Robin dans son bel ouvrage sur la mémoire, il reste à développer des formes de mémorisation hors de la routine et des rituels désincarnés (Robin 2003 : 18). L'enfermement du passé dans la commémoration et la conservation fabrique une mémoire muette et artificielle qui immobilise le témoignage du passé. Comment garder la trace du passé sans l'immobiliser? Comment le connaître tout en le rendant vivant et en reconnaissant sa profondeur et sa part d'inconnu?

Un temps hanté

« Le temps ne fait pas que s'écouler : il travaille. Il reconstruit et il s'écroule, il s'effrite et il se métamorphose. Il glisse, il tombe et il renaît. Il s'enterre et il resurgit. Il se décompose, il se recompose : ailleurs ou autrement, en tensions ou en latences, en polarités ou en ambivalences. »

– Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*

Devant cet éternel présent et sa mémoire aussi pleine qu'évidée, apparaît la nécessité de penser et de formuler le temps autrement. De lui donner des formes autres, plus organiques et mouvementées. De la complexité du temps, à la manière du psychanalyste ou d'historiens tels que Walter Benjamin et Aby Warburg, ou encore d'un contemporain comme Georges Didi-Huberman, le temps s'ouvre et se fait autre. Il n'est plus pur, linéaire et homogène, mais bien discontinu, élastique et hétérogène. Il se présente comme une articulation de temporalités qui s'entrecroisent, se frottent et se télescopent. Il est habité de retours, de survivances et d'anachronismes qui permettent d'ouvrir le passé, de le rendre vivant et actuel, en dialogue et en mouvement. Pour découvrir et redécouvrir le passé, ces auteurs mettent en lumière la façon dont on doit constamment le réécrire et le réactualiser dans une mouvance sans limites qui ouvre et passe au travers des portes de nos conceptions du temps. Il est permis de croire que c'est dans ce mouvement que l'on pourra s'inventer et inventer à nouveau le futur ou une continuité du temps. Comme le rappelle la psychanalyste Julia Kristeva, le passé est une invitation au voyage et à l'interrogation, tâchons de ne pas l'oublier¹⁶.

2.2 L'adéquation de la curiosité

Depuis plus de 30 ans, que ce soit dans les musées, les pratiques artistiques ou la littérature scientifique, l'intérêt pour l'esthétique de la curiosité a pris une ampleur considérable. Comme l'ont noté plusieurs auteurs (entre autres : Bann 2003, Falguières 2012, Mauriès 2002), les chambres des merveilles et les cabinets de curiosités ont gagné un spectaculaire regain d'intérêt chez les historiens

16. Extrait des propos de Julia Kristeva dans le documentaire *Julia Kristeva, Histoires d'amour et de passerelles*, réalisé par Teri Wehn Damisch en 2011.

de l'art depuis les années 80. Notamment nourries par la redécouverte et la réédition des écrits de l'historien de l'art Julius von Schlosser (1866-1938) sur les cabinets des merveilles (Falguières et Schlosser : 2012), les recherches historiographiques sur le musée et ses origines semblent être des marqueurs de cette résurgence. Désormais et depuis les années 90, un engouement généralisé pour l'étrangeté et l'hétéroclite s'exprime jusque dans la culture populaire, où romans, magazines de décoration, vitrines de magasins et spectacles à grand déploiement¹⁷ récupèrent l'esthétique de la curiosité. La figure du cabinet semble avoir trouvé, tant d'un point de vue formel que conceptuel, des correspondances ou une pertinence pour notre époque. Qu'est-ce qui motive le retour ou la persistance de cette figure? Certes différente de l'esprit de la curiosité qui animait les collectionneurs de la Renaissance et les cabinets de curiosités du 17^e siècle¹⁸, la « curiosité » contemporaine s'exprime dans des versions multiples et remaniées. Le motif de la curiosité se manifeste non plus tant dans une recherche d'objets rares, exceptionnels et étonnants, que dans un effet d'étrangeté, produit par un certain art de l'agencement. Possible réponse à l'ordre de la modernité et à un soi-disant désenchantement du monde, la curiosité pourrait s'offrir en alternative ou comme le signe d'une recherche pour un réaménagement des modes d'organisation de la pensée et de la matière. La suppression des taxonomies qui nous sont familières (Bann 2003), comme principe premier de cette curiosité contemporaine, pourrait-elle pointer vers de nouvelles formes de classification et de narration du monde? Dans les prochaines pages, nous suivrons un bref parcours historique de la figure du cabinet de curiosités et nous examinerons comment le « curieux » peut devenir un prisme pour appréhender le monde et l'inconnu.

17. Un spectacle produit par le Cirque du Soleil en 2014 s'intitule *Kurios – Cabinet des curiosités* et s'inspire, selon son auteur, des cabinets de curiosités (Lévesque 2014).

18. Pour une épistémologie de l'objet curieux à travers les époques, voir les travaux de Krysztof Pomian (1987) et de Anthony Alan Shelton (1994).

Les débuts du collectionnement en Europe au 16^e siècle ont fait l'objet d'études approfondies qui ont témoigné de la diversité des formes et des projets philosophiques se liant aux premières collections (notamment : Impey et Macgregor 1985, Pomian 1987). Tout en soulignant la complexité de ce vaste paysage du collectionnement, nous souhaitons ici introduire l'avatar du curieux et différencier certaines formes de collection. Pour débiter, examinons un prédécesseur notoire aux cabinets de curiosités, ces premières chambres gardiennes du merveilleux. Trouvant origine dans les butins de guerres et les trésors ecclésiastiques, le *Wunderkammer*, ou la chambre des merveilles, désigne les collections privées des princes et des empires au 16^e siècle¹⁹. Ces chambres entreposaient des accumulations d'objets précieux et présentaient, comme l'a bien démontré l'historienne de l'art Patricia Falguières (2003), des fonctions multiples pour la gouvernance et la remémoration du passé²⁰. Avec ses accumulations de trésors royaux, le *Wunderkammer* s'offrait notamment au souverain comme le théâtre de ses origines, résumant et symbolisant par les objets l'histoire de sa dynastie. La chambre était ainsi l'expression de son pouvoir et de son emprise sur le monde, regroupant des fragments de territoires conquis ou inconnus. Si l'histoire de nos musées contemporains se lie à ces chambres, des aspects fondamentaux de leur fonctionnement s'en distinguent aussi. Fait notoire, les chambres des merveilles étaient d'un ordre très privé et cultivaient le mystère. Leur accès restreint témoignait d'un principe d'une autorité invisible; les ouï-dire de leur splendeur et de leur magnificence circulaient dans les royaumes. Seuls quelques privilégiés y accédaient et permettaient ainsi de maintenir la rumeur d'une collection à la hauteur de l'autorité impériale (Falguières 2003 : 90-94).

19. Bien que similaires, le *Wunderkammer* et le *Kunstammer* (la chambre d'art) sont à distinguer (Impey et Macgregor 1985 : 1-4). Pour l'objet de la présente réflexion, il ne sera question que du *Wunderkammer*.

20. Les chambres des merveilles étaient liées à une « logique du mémorable » et avaient une fonction classificatrice s'inspirant de l'art de la mémoire antique (Falguières 2003 : 8).

Les cabinets de curiosités seraient quant à eux les héritiers pauvres de ces flamboyantes chambres²¹. Apparaissant au 17^e siècle, le cabinet de curiosités désigne un lieu qui présente et entrepose des objets rares, éclectiques et inédits. Réservées à l'élite et aux familles fortunées, ces collections de particuliers étaient, comme pour leur prédécesseur du *Wunderkammer*, en liens étroits avec le statut, l'histoire et les idéaux de leur propriétaire. Populaire jusqu'au début du Siècle des Lumières, les cabinets étaient un signe de prestige et aussi celui d'une époque cherchant à comprendre le monde et ses mystères. À l'idée de l'émerveillement et du curieux, notamment alimentée par les découvertes géographiques de l'époque, les cabinets ont mis en place les prémisses d'une pensée qui étudie et qui collecte. Nourris par un désir de saisir le monde et de réduire son immensité à une échelle humaine, les cabinets étaient animés par une volonté d'encercler l'univers. Cette ambition totalisante, rêverie d'une emprise et d'une miniaturisation de l'univers, voyait dans l'objet curieux une condensation du monde dans ce qu'il possédait de plus exceptionnel. Dans un semblant de classification témoignant d'une volonté de rassembler l'univers, les catégories des cabinets, entre le naturel, le culturel et le surnaturel, faisaient foi de l'éventail des choses qui peuplent la Terre. Ainsi, le cabinet fonctionnait comme « un miroir allégorique où pouvait se refléter une image parfaite et complète du monde » (Alan Shelton, 1994). Sans modèle fixe de classification des objets, les principes de regroupement étaient variables et parfois obscurs. Du naturel à l'artificiel, de l'humain au divin, les objets se côtoyaient librement. La curiosité, comme principe premier, animait le collectionnement et faisait des choses innommées le fantasme des collectionneurs.

C'est à partir du 18^e siècle qu'on observe le déclin et le démantèlement des cabinets de curiosités dont les objets migrent vers des collections de plus en plus publiques. Avec l'émergence des musées au Siècle des Lumières, la philosophie du curieux perd rapidement la cote et fait place à l'amorce de

21. Comme il a été clairement démontré chez plusieurs auteurs, une distinction historique et épistémologique s'impose entre les chambres de merveilles (*Wunderkammer*) et les cabinets de curiosités (Falguières 2003, Olalquiaga 2005).

la pensée scientifique qui organise les objets par spécialités. L'objet artistique et l'objet scientifique se séparent, le monde sera désormais classifié, organisé et discipliné dans un grand savoir institutionnalisé. Dans cet éparpillement muséal des objets qui jadis constituaient les chambres des merveilles et les cabinets de curiosités, les collections historiques des musées occidentaux ont gardé les traces silencieuses de cette culture de la curiosité. Une culture qui, étrangement ou non, semble désormais regagner ses lettres de noblesse dans les musées d'aujourd'hui.

Un désordre créateur

Figure de l'hétérogène qui permet le voisinage d'œuvres d'art et d'artéfacts, du naturel et du culturel, le cabinet de curiosités est également une figure de l'étrange, du curieux et de l'inconnu. Les groupements qu'il crée sont polyphoniques et anachroniques, rassemblant des témoins de différentes cultures, mondes et temps. Malgré l'ouverture et la liberté de ses principes de rassemblement, le cabinet présente une unité d'esprit et une esthétique de la connaissance. À la lumière des enjeux historiographiques de notre temps, de cette grandissante nécessité d'une pluralité et d'une hétérogénéité des discours historiques, il n'est peut-être pas étonnant de voir resurgir cette figure de la curiosité.

À une époque où la formule chronologique et les catégories artistiques sont remises en question dans les musées, la proposition du cabinet de mixer les temps et les cultures est certes séduisante. L'approche permet une réconciliation des catégories et des frontières et répond au besoin d'une Histoire désormais en constant besoin de réécriture. Dans une orchestration du désordre, la figure du cabinet de curiosités permet, possiblement, de créer des savoirs mobiles, des savoirs qui dévoilent

une image du monde sans en fixer le sens. Le cabinet, dans l'ouverture de ses agencements, trace des savoirs constellants et place la connaissance dans un ordre du possible et du devenir. Sans chronologie de lecture, la mouvance des interprétations dans le cabinet permet une écriture multiple et constante. Cette vision du cabinet, tel un désordre créateur et productif, trouve fort probablement peu de correspondance avec les intentions originales des cabinets du 17^e siècle. Qu'importe, sa réinterprétation contemporaine et l'adéquation de sa figure pour notre temps en font un possible modèle pour appréhender autrement l'histoire et la production des savoirs.

Depuis les années 80, si les historiens ont redécouvert les cabinets de curiosités et se sont appliqués à retracer leur histoire, le thème du cabinet s'est également exprimé avec force dans le champ de l'art contemporain; artistes, commissaires et collectionneurs ont recyclé la figure. On ne compte plus aujourd'hui les expositions qui recréent ou réinterprètent le cabinet de curiosités. Bien qu'on puisse y voir un phénomène de résurgence d'un esprit de la curiosité (Bann 2003, Falguières 2012), il semble aussi à propos d'y voir, en suivant le parcours des artistes du 20^e siècle, un phénomène de survivance. La survivance et la réinterprétation de cette figure du désordre créateur.

Depuis l'avènement du ready-made, les pratiques artistiques qui choisissent et agencent à partir de matière hétéroclite sont devenues courantes. Des cubistes aux surréalistes, la méthode du collage et de l'assemblage de matières hétérogènes témoignent de ces pratiques. Les travaux de Joseph Cornell ou encore de Max Ernst sont exemplaires de ces formes d'agencement et de leurs affinités avec les cabinets de curiosités. En effet, le motif du cabinet et de la curiosité se manifeste explicitement dans l'imaginaire et l'esthétique des surréalistes. Ces derniers, qui cultivaient une poétique de la curiosité, ont justement fait de l'objet curieux un sujet de prédilection. Ils ont proposé une déclinaison d'objets improbables, énigmatiques, afunctionnels et exotiques. Ceux qui ont expérimenté avec le langage du

rêve, le jeu des correspondances et des surimpressions de sens ont précisément examiné le potentiel créateur de l'objet curieux et irraisonnable.

En art contemporain, l'artiste collectionneur qui reprend le thème ou la forme de collection étrange, personnelle et hétéroclite trouve des correspondances chez de nombreux artistes, notamment depuis la *Documenta 5* en 1972. Ainsi, depuis les années 70, des projets réalisés par Annette Messager, Mark Dion, Ann Hamilton, Rosamond Purcell, Karen Knorr, Catherine Widgery, Susan Hiller ou encore Cornelia Parker pourraient être cités en exemple. De même chez les commissaires, la figure du cabinet de curiosités et ses principes d'agencement se sont fortement imposés depuis les années 80 et semblent toujours persister. Si la Biennale de Venise de 1986 faisait une référence directe au cabinet de curiosités avec l'exposition *Wunderkammer* de Adalgisa Lugli, combinant objets de curiosité et œuvres contemporaines, la Biennale de 2013 en reprenait également le thème et l'organisation. Son exposition principale, *The Encyclopedic Palace* sous la direction de Massimiliano Gioni, s'élaborait autour d'une fiction de la réunion du monde dans un côtoiement hétérogène d'œuvres d'arts et d'artéfacts. Depuis la très remarquée exposition *Magiciens de la terre* à Paris en 1989, le commissaire français Jean-Hubert Martin réitère et affine ses approches d'agencements entre les cultures et les temps. Devenu une référence de cette pratique de la curiosité en France et à l'international, Martin fut le commissaire de plusieurs autres expositions remarquées qui s'alignent dans cette tendance, notamment pour les expositions au château d'Oiron, pour l'exposition *Artempo : Where Time Becomes Art* à la Biennale de Venise en 2007 ou, plus récemment, pour l'exposition *Théâtre du monde* présentée en 2013 à la Maison Rouge de Paris. En Amérique, pour ne citer qu'un exemple, l'exposition *Wunderkammer: A Century of Curiosities* de la commissaire Sarah Suzuki présentée au MoMA de New York en 2008 abordait précisément la réinterprétation contemporaine des cabinets de curiosités par les artistes. Des artistes aux commissaires, l'institution muséale elle-même va

jusqu'à adopter cette figure renouvelée de la curiosité. Signe emblématique de ce nouvel ordre de la curiosité, The Museum of Jurassic Technology, une institution sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans le prochain chapitre, s'offre comme une remarquable réinterprétation contemporaine du cabinet de curiosités. L'émergence de musées marginaux, tels que l'éphémère The Museum of Everything ou encore The Morbid Anatomy Museum à New York, témoignent également de la filiation renouvelée du musée avec les catégories du hors-norme et du merveilleux.

Le retour en force du thème du cabinet de curiosités au musée n'est évidemment pas toujours enchanteur et garant de succès. Il reste encore à élucider quand et pourquoi le désordre se fait productif et créateur. Enfin, nos propos souhaitent souligner, comme l'auteur et historien Stephen Bann l'a bien exprimé, la façon dont la curiosité peut s'offrir en tant que stratégie de subversion du paradigme de l'historicité (Bann 2003) et appeler à d'autres modes de représentation du passé. La curiosité s'offre également comme une stratégie de réenchantement des collections en ouvrant les possibilités d'interprétation. La configuration du curieux peut donner libre cours à des interprétations multiples, simultanées et parallèles. Sans itinéraires et discours préconçus, la figure du cabinet s'ouvre à la lecture de l'instant et laisse les spectateurs tisser leur propre toile interprétative. Avec des musées plus que jamais soucieux du regard du spectateur, de la validité de ses perceptions et de son expérience individuelle, la curiosité permet de conserver les horizons ouverts.

Symptôme d'une recherche d'alternative au mode historique de présentation? Paradigme de subversion? La curiosité pourrait être une option parmi d'autres. Et encore, le paradigme de la curiosité effectuerait peut-être moins un retour que la manifestation d'une nouvelle forme de curiosité à définir et en devenir. Une forme qui, à bien y penser, trouve de forts échos avec le réseautage et l'hyperconnectivité de notre époque. Notre figure du cabinet contemporain n'est pas

sans rappeler la structure de l'hypertexte, ces architectures non linéaires de l'information, sans hiérarchie, ordre ou chronologie de lecture, et qui mettent l'accent sur la libre navigation. Comme dans le cabinet, les parcours y demeurent ouverts et libres, assumant une solidarité avec l'infini tout en indiquant constamment de nouvelles directions et possibilités d'associations.

Le rhizome

« Le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. »

– Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles plateaux*

Le concept du rhizome proposé par Deleuze et Guattari (1980) est une notion trouvant d'éclairantes affinités avec la structure conceptuelle du cabinet de curiosités, ou du moins avec l'interprétation contemporaine que nous souhaitons souligner. Le rhizome et le cabinet sont deux figures permettant de décompartmenter les savoirs et de redonner une mobilité à la connaissance. Chez Deleuze et Guattari, le rhizome est la figure d'une pensée nomade qui opère dans un système ouvert et sans structure fixe. Le rhizome est une nouvelle image de la pensée qui s'oppose au modèle conventionnel de l'arborescence. Il est en quelque sorte, pour reprendre les termes du philosophe François Zourabichvili dans son étude sur le vocabulaire deleuzien (2003 : 72), « la méthode de l'anti-méthode », un manifeste pour reconfigurer l'acte de penser. Le modèle arborescent est un principe de progression et de causalité qui présuppose, à sa base, un sol de vérité et « des mémoires organisées ». Le rhizome, de son côté, n'a pas de sol, de tronc ou de centre, il est une *antigénéalogie*, « une mémoire courte, ou une antimémoire » (Deleuze et Guattari 1980 : 31). Sa forme ne présente pas un modèle d'organisation de la connaissance où des vérités sont subordonnées à un ordre

précis :

« À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple [...] Il n'est pas fait d'unités mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités ». (Deleuze et Guattari 1980 : 31)

Dans le rhizome, il n'y a pas d'organisation chronologique ou hiérarchique, les informations restent toujours à redéfinir. Il est mouvance par le milieu et inachèvement. La connaissance se construit dans une simultanéité de coexistences, de points qui s'influencent réciproquement. La notion « d'origine » y trouve un sens nouveau, elle n'est plus un *a priori*, elle peut être constamment affectée par la différence et le multiple. Ainsi, dans la pensée, il n'y a plus de point d'origine, d'ordre ou de parcours déterminé. Les avancées se font par des rencontres imprévisibles, des irrutions et des bifurcations; « le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqure » (Deleuze et Guattari 1980 : 25-32).

Suivant l'interprétation de Zourabichvili, penser avec le rhizome consiste à expérimenter sans être assujetti à la représentation et à la recherche d'une adéquation avec la vérité d'un réel; penser devient plutôt « un effet réel qui relance et la vie et la pensée » (Zourabichvili 2003 : 73) vers des territoires inattendus. C'est que le rhizome ne fait pas calque mais bien *cartographie*. Avec lui, il n'y a pas d'ordre de pensée ou d'origine, il y a seulement un milieu, un espace où la « genèse » s'inscrit dans le « devenir ». Toutes les rencontres y sont possibles, et sans être un collage aveugle, la pensée « doit consentir à une part de tâtonnement aveugle et sans appui, à une aventure de l'involontaire » (Zourabichvili 2003 : 73).

La leçon du rhizome soutient l'idée qu'un modèle pour la pensée doit être un outil dont la libre fonction est le principal critère de vérité, c'est-à-dire que le processus de constante reconstruction et l'inachèvement demeurent sa finalité. Pour Deleuze et Guattari, les savoirs fixes, les résultats ou les vérités sont sans potentiels et il importe davantage de faire ressortir ce qui unit une chose à une autre et de cartographier des territoires en devenir. Le modèle du rhizome prône le nomadisme et s'expose comme une résistance contre tout modèle hiérarchique, contre tout ordre sédentaire et oppressif : « On écrit l'histoire, mais on l'a toujours écrite du point de vue des sédentaires, et au nom d'un appareil unitaire d'État [...]. Ce qui manque, c'est une Nomadologie, le contraire d'une histoire » (Deleuze et Guattari 1980 : 34). La figure du cabinet de curiosités pourrait faire partie de cette *nomadologie* de la pensée qui permet d'habiter et de sauvegarder le monde par le mouvement des associations.

Dans leurs rêves constellants, les cabinets de curiosités permettent de suggérer et d'anticiper des mondes secrets et cachés. Leur forme rappelle, comme avec le rhizome, le travail de la mémoire involontaire et celui du rêve. Dans son passage sur le collectionneur, Walter Benjamin rappelle justement que le « désordre productif est le canon de la *mémoire involontaire* » et que « la *mémoire volontaire*, au contraire, est un fichier qui donne à l'objet un numéro d'ordre derrière lequel il disparaît » (Benjamin 1989 : 229). Par sa vision fragmentaire et hétérogène, anachronique et kaléidoscopique, le cabinet se fait pensée de la *libre association*. Comme le suggère le rhizome, de nouvelles façons de classer et d'ordonner le monde peuvent aussi proposer de nouvelles façons de voir et de vivre dans le monde. En ce sens, la proposition qu'avance le cabinet ne serait pas à négliger. Pour l'historienne de l'art Patricia Falguières « la *Wunderkammer* s'offre comme un emblème de la condition postmoderne » et la chambre des merveilles « n'est plus seulement l'origine revendiquée de la salle d'exposition moderne, elle est notre avenir » (Falguières 2012 : 270). Dans le

pouvoir enchanteur de son désordre, le cabinet, ou ce qu'il a ici permis d'évoquer, trace les contours souples et fluides d'un nouvel ordre de la connaissance.

2.3 La connaissance par l'enchantement

"Fantasy is a natural human activity. It certainly does not destroy or even insult Reason; and it does not either blunt the appetite for, nor obscure the perception of, scientific verity. On the contrary. The keener and clearer is the reason, the better the fantasy will it make."

– J. R. R. Tolkien, *On Fairy-Stories*

"The war against mystery and magic was for modernity the war of liberation leading to the declaration of reason's independence [...] the world had to be de-spiritualized, de-animated [...] It is against such a disenchanted world that the postmodern re-enchancement is aimed."

– Zygmunt Bauman, *Intimations of Postmodernity*

Si la postmodernité a besoin d'être réenchantée, on peut se demander pourquoi et à quoi sert l'enchantement? Dans un article abordant le sujet, l'auteur Patrick Curry (1999 : 405) soutient que l'enchantement est devenu une ressource aussi importante que précieuse pour la résistance et l'imagination d'une suite pour le monde, et ce, tant d'un point de vue écologique que spirituel. À ces propos qui reflètent la perspective de notre recherche, nous souhaitons ajouter que l'enchantement est un principe actif de la connaissance et s'offre comme outil épistémologique pour connaître, appréhender et imaginer les possibles du monde.

Tel que noté par Curry (1999 : 401) et initialement proposé par l'écrivain et spécialiste des mondes imaginaires J. R. R. Tolkien, l'enchantement est à dissocier de la magie. Pour Tolkien,

l'enchantement est l'art de créer des « Mondes Secondaires » dans lesquels à la fois le créateur et des spectateurs peuvent entrer, et ce, pour la plus grande satisfaction de leur sens. La magie de son côté est ce qui permet d'opérer, ou de prétendre opérer, une altération dans le « Monde Primaire ». Elle serait une technique plutôt qu'un art et animé par un désir de pouvoir et de domination sur le monde²². L'enchantement de son côté est une expérience liée à l'émerveillement et n'implique pas de croyances. Il est un effet de l'imaginaire qui ouvre la porte vers d'autres mondes. L'enchantement est donc à dissocier de toute aura ésotérique ou d'une quelconque régression vers des croyances révolues.

Avec l'auteur et psychologue Bruno Bettelheim (1976) et son étude sur les contes de fées, l'enchantement s'offre comme un exemple de cette façon autre de connaître et d'appréhender le monde. Pour Bettelheim, l'enchantement produit par les contes de fées est loin d'être anodin. En effet, il s'avère d'une grande utilité dans le développement de l'enfant et l'évolution de ses problématiques internes. Ainsi, la lecture d'un conte pouvant dialoguer avec une réalité angoissante que l'enfant n'est pas encore en mesure d'intérioriser produira par la force de son écho un enchantement qui guidera le petit, d'une façon implicite, vers un dénouement de ses difficultés (Bettelheim 1976, 34-35). L'enchantement produit par le conte devient ainsi l'outil de transmission d'une connaissance tacite qui aide l'enfant à résoudre des difficultés qu'il n'est pas en mesure de rationaliser. La théorie de Bettelheim démontre la portée de l'enchantement dans l'évolution et l'assimilation de nouveaux savoirs par des voies autres que celles du conscient et de l'intellect. Des savoirs pouvant procurer un apaisement et une confiance dans le futur. L'approche de Bettelheim permet de supposer, comme avec d'autres théories en psychanalyse, qu'il y a une forme de savoir

22. Traduction libre d'après les propos de J. R. R. Tolkien cité par l'auteur Patrick Curry (1999 : 401).

dans le « non-savoir²³ » et que l'enchantement peut s'offrir en passerelle pour l'assimilation de connaissances. Il serait donc ici permis de conclure que l'expérience de l'enchantement se rencontre au hasard et croisements de correspondances et qu'elle peut devenir un cadre libre pour imaginer des directions en mesure d'influencer le futur.

Dans un ouvrage philosophique sur la place de l'enchantement dans la vie moderne, l'auteure Jane Bennett offre une phénoménologie de l'enchantement qui permet d'étayer nos propos sur cet effet (Bennett 2001 : 5-6). Bennett propose qu'être « enchanté » c'est être frappé et ébranlé par l'extraordinaire qui se trouve dans le familier et être engagé dans un état d'émerveillement. Cet état se caractérise par une suspension momentanée d'un temps chronologique et la création « d'un moment de pure présence ». Cette brèche temporelle permettrait de temporairement discerner de nouvelles couleurs, de nouveaux sons ou des détails jusque-là ignorés. Dans un environnement familier, l'enchantement aiguise soudainement les sens et permet d'être absorbé et transporté par des sensations nouvelles. Comme le note Bennett, la peur accompagne cet état qui peut être subit comme un choc, une découverte stupéfiante, une rencontre inattendue – la surprise de rencontrer quelque chose que nous ne sommes pas complètement préparés à comprendre. L'enchantement peut être une sensation similaire à la peur dans la mesure où il demeure un état de « fascination interactive » et constructive. Chez Bennet comme chez les autres auteurs ici introduits, l'enchantement est lié à une expérience intime qui permet de faire apparaître des pans méconnus du réel. Il offre l'accès à des savoirs tacites s'exprimant notamment par l'ordre du sensoriel.

23. Notamment la notion « d'inquiétante étrangeté » telle que développée par Freud (1988), implique cette possibilité d'un savoir dans le non-savoir. Cette notion, pouvant se rapprocher d'une forme d'enchantement, se dévoile dans la reconnaissance implicite d'une figure qui est à la fois familière et inconnue – c'est-à-dire qu'elle est connue par le sujet, mais inaccessible à son conscient.

L'enchantement fait apparaître la nécessité du non-savoir et de l'inexpliqué pour l'évolution des consciences et s'inscrit comme un marqueur de cet avancement. C'est ici que l'enchantement peut être une forme de résistance et d'ouverture, en s'ouvrant vers les possibles, les alternatives et la certitude qu'il y a « autre chose » que nous ne sommes pas encore en mesure de définir. En ce sens, les musées, comme lieu de rencontres et de configuration des temps, peuvent créer, en cultivant l'enchantement, des représentations du monde toujours ouvertes et en devenir.

EXCURSION

Le cabinet de réflexion



Neuf des dix choses à rassembler pour devenir la personne que vous avez toujours voulu être :

1. La première phrase d'un livre que vous avez toujours possédé, mais jamais lu
2. Un vieux miroir qui n'a jamais vu votre visage
3. Un gant trouvé
4. Un secret terrible dans une enveloppe cachetée
5. La dernière fleur d'un été pluvieux
6. Une feuille d'arbre qui a passé un hiver sur une branche
7. Une photo non identifiée trouvée dans un livre emprunté à la bibliothèque
8. Une carte postale d'une personne que vous ne reverrez jamais
9. De la poudre d'escampette
- 10.

Figure 10. Extrait du Cabinet de réflexion, *Pièce manquante* (hommage à D. M.), 2008-2014.

La collectionneuse rêve et cherche. Elle rassemble depuis quelques années un ensemble de travaux, aussi bien réels que fictifs, qu'elle classe sous la catégorie indéterminée de : *La sirène, l'âne et le bouleau*. Selon elle, les critères de cette catégorie auraient à voir avec 1) les apparitions de choses invisibles et 2) les disparitions de choses visibles (avec une attention particulière pour les souvenirs, les reflets et les anomalies). La ligne directrice de cet assemblage imprévisible serait librement inspirée par les cabinets de curiosités, une référence historique qui invite, selon la protagoniste, à un collectionnement de composition où les critères de sélection sont avantageusement perméables. La collectionneuse, prise dans les enchevêtrements temporels de ses rêves et fictions, a trouvé dans la figure du cabinet de curiosités un système d'accumulation répondant à la complexité et la mouvance de ses histoires. C'est sans dire qu'elle y a aussi trouvé un modèle de collection appropriée à la fugacité et à la nature inclassable des apparitions et des disparitions. Le titre « La sirène, l'âne et le bouleau » fut ainsi la directive de départ qui a guidé un rassemblement pouvant réunir à la fois les mondes fantastique, animal et végétal.

Avec le temps, cette catégorie a formé une collection aussi bien réelle qu'évanescence, un agencement d'images et d'objets, se réfléchissant les uns dans les autres. Devant cet assemblage, la collectionneuse s'est prise à imaginer un espace qui pourrait convier et mettre en scène cette collection d'images, d'objets et de reflets. Une nouvelle fiction s'imposait et la collectionneuse a imaginé les contours d'un lieu qu'elle nomma *Le cabinet de réflexion*. Dans ce cabinet, la collection a trouvé une mise en espace avec des éclairages, des rideaux, des murs, des surfaces réfléchissantes, une chronologie ainsi que le propre personnage de la collectionneuse.

Surface réfléchissante s'il en est une, le miroir s'est agencé à la fiction. Pour la collectionneuse, il est devenu le symbole et la question de cette recherche sur le visible et l'invisible. À la fois outil de

connaissance et emblème du monde des possibles, le miroir seconde les profondeurs du réel. Dans la glace, au seuil de l'ailleurs de cet autre soi-même, dans le revers du monde sensible, la collectionneuse pouvait finalement interroger sa propre visibilité. Avec le miroir et la collection, *Le cabinet de réflexion* se proposait comme un poème. Il était, selon elle, une brèche pour se rêver soi-même et pour animer le monde du sensible²⁴.

Double de son propre rôle de collectionneuse, la protagoniste a construit pour la collection un parcours en trois temps, en trois salles, dans une alternance noir, blanc, noir. La première salle et la dernière se trouvaient dans l'obscurité et la deuxième dans la lumière. Des rideaux suspendus à l'entrée du trajet marquaient la limite de ce lieu imaginaire.

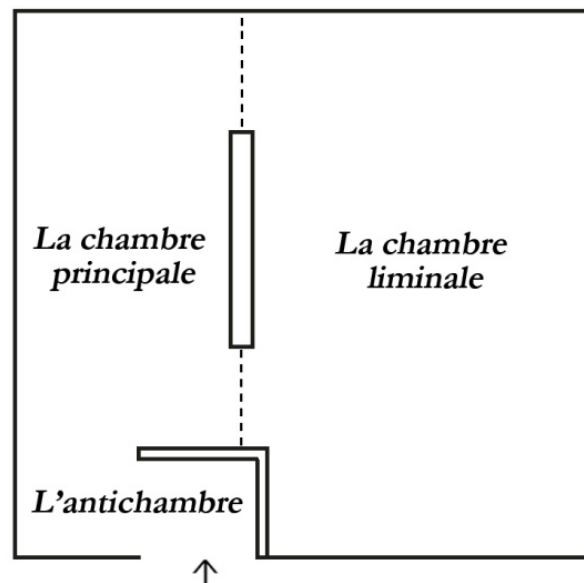


Figure 11. *Le cabinet de réflexion*, plan de l'installation, centre d'exposition Plein Sud, 2010.

24. Pour une phénoménologie du miroir et une étude sur le monde du sensible voir le lumineux ouvrage *La vie sensible* du philosophe Emanuele Coccia (2010).

L'antichambre

Si le « cabinet de réflexion » désigne avant tout une fiction de la collectionneuse, il réfère également dans la littérature à un espace initiatique propre à certaines cultures occidentales. En effet, découlant de rites de souches française et écossaise, le « cabinet de réflexion » est une petite salle initiatique utilisée chez les francs-maçons. L'auteur Daniel Beresniak, un érudit spécialiste de l'histoire et de la philosophie maçonnique, lui a consacré un ouvrage qu'il introduit ainsi :

« Le Cabinet de Réflexion, tel qu'il existe aujourd'hui [...] correspond à une partie des rites initiatiques pratiqués en tout temps et en tous lieux. En effet, l'isolement du néophyte dans une cabane ou une caverne est pratiqué depuis la nuit des temps. Il s'agit de séparer le néophyte de sa famille, de figurer par son isolement dans un lieu fermé, la mort, une rupture, pour préparer un changement essentiel, comme la chrysalide dans son cocon. Cette analogie comme celle du retour au ventre maternel correspond à des réalités psychiques profondes. Le Cabinet de Réflexion, pour l'essentiel, est la forme moderne et adaptée à nos mœurs de l'antique cabane initiatique. » (Beresniak 1989 : 5)

Sensible à l'écho des mots et aux racines de sa culture, la collectionneuse a accueilli cette suggestion d'agencement. Suivant les propositions de Beresniak, le parcours de la fiction commence dans une petite salle noire à l'éclairage réduit où la lumière d'une chandelle laisse apparaître une série d'objets. Selon la tradition, ces objets symboliques sont un guide de pensée pour le profane qui s'apprête à rédiger un testament philosophique.



Figure 12. Détail de l'installation *Le cabinet de réflexion*, centre d'exposition Plein Sud, 2010.

Pour la collectionneuse, cette mise en scène introductive invite ludiquement à une remémoration d'un temps autre. Elle apprécie la perspective de Beresniak, lui-même franc-maçon pendant plus de 50 ans, qui propose que « l'initié acquiert en maçonnerie une manière d'être et non des convictions » et qu'il ne s'agit pas de transmettre une idéologie ou une vision du monde (Beresniak 1989 : 55). Pour lui, la posture idéale demeure celle de l'incertitude et l'initié sera appelé à répéter son passage au Cabinet de Réflexion. Avec cette analogie, l'intention de la collectionneuse n'est pas, assure-t-elle, de porter un regard nostalgique sur des pratiques anciennes ni de voir dans l'initiation et le rituel un remède aux maux de notre temps. Elle souhaite plutôt porter un regard sur des pratiques anciennes comme des échos et des indicateurs de ce que les cultures occidentales sont et ont été, et engager un dialogue avec le devenir.

La chambre principale



Figure 13. Vue de l'installation *Le cabinet de réflexion*, centre d'exposition Plein Sud, 2010.

La chambre principale, toute en lumière, permet d'observer la collection d'images et d'objets de *La sirène, l'âne et le boulean*. Rassemblés au mur, des traits de crayons tentent de s'immiscer entre le visible et l'invisible, des corps disparaissent et se reforment dans des lieux impossibles, des miroirs sont à la fois capteurs, repousseurs et salvateurs, le dedans et le dehors dialectalisent, les anomalies sont fantastiques, et le lointain remonte à la surface. Comme thématiques plus convenues, on peut concevoir au passage les catégories de *artificialia*, *naturalia*, *exotica* et *scientifica* (la collectionneuse mentionne qu'on pourrait aussi y ajouter la catégorie transversale de *psychologica*)²⁵. Sur le mur face aux objets de la collection, la collectionneuse affiche un autoportrait dessiné à grande échelle. On la voit dans une position flottante, sommeillant un miroir à la main.

25. Suivant une suggestion de la théoricienne et critique d'art Émilie Granjon dans « Le cabinet de curiosités contemporain », *Vie des arts*, 2009, no 216, p. 91.



Figure 14. Détail de l'installation *Le cabinet de réflexion*, centre d'exposition Plein Sud, 2010.



Figure 15. Vue de l'installation *Le cabinet de réflexion* (recto), centre d'exposition Plein Sud, 2010.

La chambre liminale



Figure 16. Vue de l'installation *Le cabinet de réflexion (verso)*, centre d'exposition Plein Sud, 2010.

Avec la troisième et dernière chambre du parcours, le cabinet retourne au noir. La collectionneuse a transformé la salle en un passage qui donne accès au monde des envers. Au mur, précisément au verso de l'autoportrait de la chambre principale, une image en mouvement éclaire l'histoire du portrait. La lumière retrace, affirme la collectionneuse, la mémoire du dessin et l'imaginaire de la protagoniste. Dans un premier temps, on y voit cette dernière dessinant son autoportrait tout en s'effaçant elle-même. Progressivement absorbée par l'avancée de l'image qu'elle crée, son corps disparaît au fur et à mesure que le dessin apparaît. Dans un deuxième temps, l'histoire reprend à l'envers, au fur et à mesure que le dessin s'efface, son corps réapparaît au même rythme. Dans un sens comme dans l'autre, une image s'efface en même temps qu'une autre se construit. C'est le cycle de la collectionneuse. Dans le miroir de la représentation du monde sensible et matériel, elle cherche toujours à se maintenir et à se réinventer. La collectionneuse rêve et cherche.

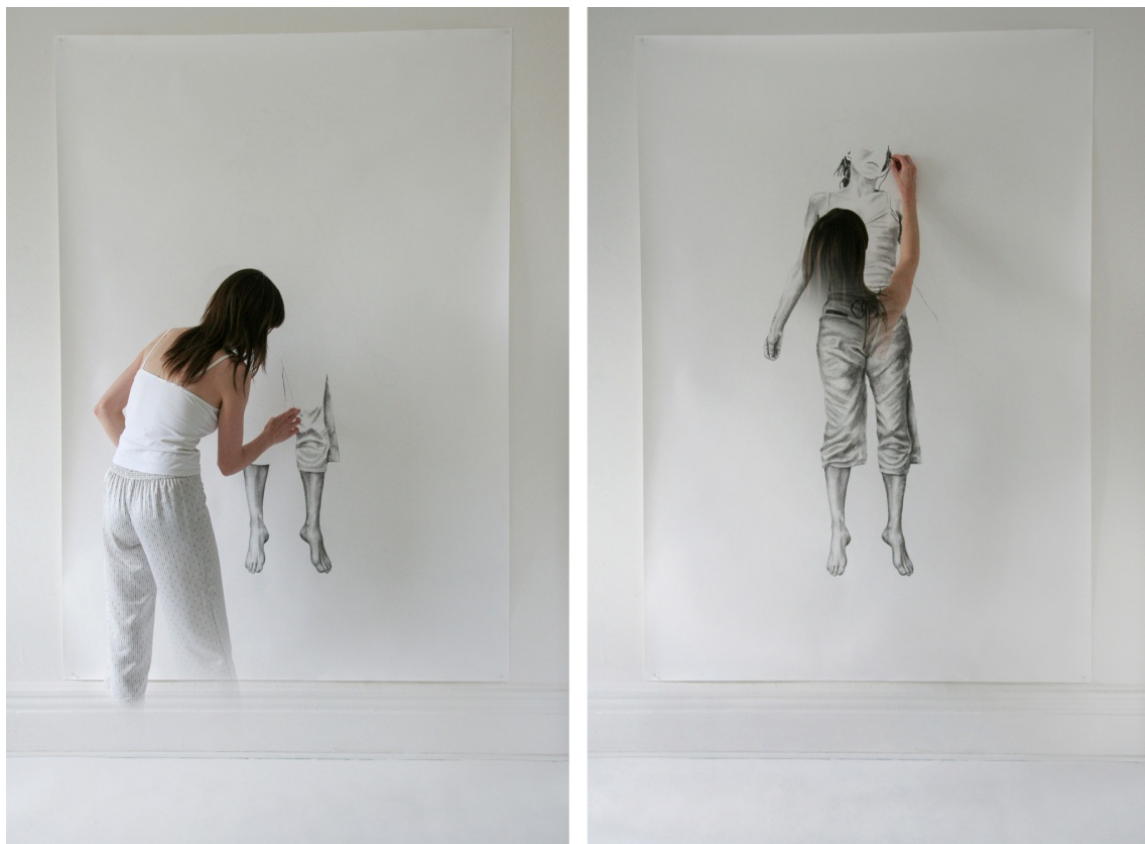


Figure 17. Images extraites de l'installation vidéo *Le papier maléfique*, pour *Le cabinet de réflexion*, 2010.

CHAPITRE III : L'esprit du musée

La critique institutionnelle qui a plané sur la modernité et fortement investi l'espace muséal dans les dernières décennies du 20^e siècle aura certes contribué à un « désenchantement » du projet muséal. De pair avec l'implantation dans les années 70 d'une pensée critique sur le musée et ses origines, théoriciens et artistes se sont vivement attaqués à l'institution. Les questionnements sur la représentation et la production des savoirs, notamment mis en place par les travaux critiques de Foucault et ceux de nombreux penseurs issus du courant poststructuraliste, ont alimenté la montée des protestations concernant les inégalités sociales et les institutions de pouvoir. Le déploiement de cette pensée critique témoigne d'une époque appelant à un renversement des discours dominants et à une conscientisation des conditions de possibilités de la connaissance et des subjectivités. Des courants comme le féminisme et les études postcoloniales ont ainsi signé une volonté de démocratiser les processus historiographiques et de mettre au jour l'historicité de nos systèmes de savoir. C'est aussi dans ce contexte critique que les questions sur la mémoire et sa politique se sont imposées dans le paysage social, théorique et artistique. Le siècle qui aura vu naître la psychanalyse s'est ainsi retrouvé tout aussi obsédé que hanté par les questions du mémoriel et de la juste représentation. L'institution muséale, au cœur d'une politique de l'histoire et de la mémoire, s'est ainsi retrouvée face à elle-même et confrontée à l'ampleur des problématiques de la représentation, de l'écriture de l'histoire et de la diffusion de l'héritage mémoriel. Si ces problématiques persistent toujours, le musée et ses collections n'en demeurent pas moins un espace et une matière significative pour la réinterprétation même des discours historiques dominants et des conjugaisons de la mémoire. Depuis les années 90, de nouveaux types de collaboration entre artistes contemporains et musées historiques viennent corroborer ce potentiel créateur de la collection comme forme d'historicité malléable. En Amérique comme en Europe, de plus en plus d'interventions d'artistes

dans des musées historiques contribuent à remettre en perspective des collections permanentes. Ces interventions témoignent du pouvoir de la collection d'être constamment réorganisé et réinterprété au profit de nouvelles narrations historiques et identitaires.

Dans l'optique d'un questionnement sur l'avenir et le potentiel du musée, le chapitre qui suit propose de retracer brièvement et de manière critique l'historicité de l'interaction entre les artistes et le musée afin de mettre en relief l'aspect créatif et innovant de ces collaborations. Notre étude sera donc attentive à des pratiques artistiques et institutionnelles qui participent à un renouvellement critique et poétique de l'espace du musée, de son langage et de ses pratiques. C'est en ce sens que nous examinerons un projet réalisé par Fiona Tan à partir des réserves du Rijksmuseum à Amsterdam et que nous considérerons les institutions du Freud Museum et du Museum of Jurassic Technology. Nos propos s'inscrivent dans une nécessité de penser le musée et de lui confier un rôle autre que celui d'un temple du divertissement qui se doit de répondre aux impératifs de la rentabilité. Nous souhaitons réaffirmer l'espace du musée comme un espace social fondamental pour l'articulation du temps et des dimensions oniriques, mémorielles et imaginaires de l'existence humaine. C'est dans cette perspective que nous porterons attention aux propos du commissaire Harald Szeemann qui invitent à penser le musée comme un espace de liberté et d'innovation tout aussi sacré que séculier.

3.1 La collection comme médium

La relation entre l'artiste, l'art et le musée fut une importante préoccupation des artistes occidentaux du 20^e siècle. Ils ont été nombreux à faire de la mise en exposition et des mécanismes institutionnels

du musée le sujet de leur travail artistique. Ainsi, le thème et l'utilisation du musée et de la collection comme médium artistique présentent une longue et complexe histoire. Une histoire qui s'articule de façon significative dans la transition de l'art moderne vers l'art contemporain – ou dans la transition d'une conception de l'art centrée sur l'œuvre vers une conception centrée sur l'exposition. Des premières manifestations de ces pratiques muséales s'incarnent notamment dans le concept du « musée d'artiste », terme cristallisé lors de la *Documenta 5* en 1972, mais qui trouve des précédents dès la première moitié du 20^e siècle. Ces musées, fictifs et réels, opérant sur un mode métaphorique, ont permis aux artistes une première forme d'appropriation de l'institution et de son langage. Des artistes tels que Joseph Cornell, Marcel Duchamp ou encore Marcel Broodthaers sont des figures marquantes qui témoignent de l'émergence de pratiques artistiques axées sur le musée, le collectionnement et sur ce que l'histoire de l'art définira plus tard par « la critique institutionnelle ». C'est entre autres le *ready-made* de Duchamp, au tournant des années 20, qui permit d'établir et d'officialiser le principe de collectionnement d'objets trouvés par les artistes. Dès les années 30, les petites boîtes « musée » de Joseph Cornell, comme des microsomes et assemblages poétiques d'objets et d'images trouvés, marquent le paysage artistique en se rapportant à la notion du musée et aux pratiques de collectionnement. Dans la foulée, l'œuvre « Boîte-en-valise » de Duchamp, exposé en 1941, se présente tel un petit musée portable du travail miniaturisé de l'artiste. Tout en se présentant comme une parodie du musée et de ses fonctions, une entité autosuffisante et autoréférentielle, l'œuvre offrait également une réflexion sur la reproduction et l'aura des œuvres d'art, ainsi que sur l'effet du musée sur les arts et les artistes. Aux musées miniatures et aux collections d'artistes, s'ajoutent les musées fictifs tels que le *Musée d'art moderne, département des aigles* de Marcel Broodthaers, instauré en 1968. Sans location ou collection permanente, et porté par un projet poétique s'articulant au niveau du langage, le musée de Broodthaers explorait, entre autres, l'autorité du musée et les contingences de l'institutionnalisation de l'art. Bien que ces divers projets de « musée

d'artiste » soutiennent une nouvelle critique idéologique de l'institution muséale, ils incarnent également un intérêt réel pour l'aspect créatif du musée, la poétique de son espace et le collectionnement comme forme de recherche et site de représentation.

À partir des années 60, dans une multiplicité de stratégies et de formes, le musée et les pratiques muséologiques se sont imposés comme des médiums artistiques à part entière²⁶. Bien que l'émergence de ces pratiques artistiques se lie à l'idéologie de la critique institutionnelle, leurs enjeux s'étendent au-delà de ce courant et témoignent, notamment, de la montée de nouvelles préoccupations liées au domaine du mémoriel et de l'archivage. Comme l'a bien démontré Anne Bénichou (2013) dans son éloquent ouvrage *Un imaginaire institutionnel*, le sens et l'ensemble de cette tendance artistique sont multiples et échappent à la synthèse. En effet, Bénichou soutient que « le développement des œuvres en forme de collection et d'archives ne peut être appréhendé en tant que phénomène indépendant » tant il est enchâssé de manière complexe dans les pratiques artistiques à partir des années 60 (Bénichou 2013 : 14). Les travaux de Bénichou mettent également en lumière la nécessité d'ouvrir les perspectives épistémologiques de ces pratiques, trop souvent et rapidement classées sous le joug de la critique institutionnelle. Une notion dont l'auteur se fait justement critique : « la notion de critique institutionnelle est trop large, trop englobante, et ne cesse de s'étendre au fil des ses réévaluations, entraînant un nivellement des pratiques toujours plus diversifiées qu'elle recouvre, et une dissolution des débats » (Bénichou 2013 : 270). En ce sens, l'historienne de l'art a démontré, dans son étude attentive aux œuvres en forme de musée, de collection et d'archives, la richesse épistémologique de ces pratiques et la nécessité d'ouvrir ce phénomène artistique vers des productions de sens plus large que la critique institutionnelle. La

26. De nombreux projets pourraient être ici cités en exemples, notamment les travaux d'artistes tels que Michael Asher, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Daniel Buren, Hans Haacke, Louise Lawler, Andrea Fraser, Mark Dion, Martha Fleming, Barbara Bloom ou encore Sophie Calle et Annette Messager.

théorie de Bénichou permet de mettre en lumière la dialectique complexe de ce phénomène qui se dévoile tout autant traversé par une « critique » de l'institution que par la production d'un « imaginaire institutionnel ». Un imaginaire créatif et productif qui contribue à façonner et à réinventer les institutions.

Des discours anti-muséaux des années 70 à ce qui a été identifié comme une « institutionnalisation de la critique institutionnelle » dans les années 90 (Fraser : 2005), les collaborations entre les artistes et les musées semblent, depuis le tournant du siècle dernier, de plus en plus teintées par ce que Bénichou nomme un « imaginaire institutionnel ». C'est-à-dire une alliance qui s'appuie à la fois sur la critique et sur l'aspect créatif de la collaboration et du langage muséographique. L'artiste américain Fred Wilson, qui a collaboré au cours des deux dernières décennies avec plus d'une vingtaine de musées dans le monde afin de proposer de nouvelles interprétations de collections permanentes, est un exemple révélateur de cette tendance à la fois critique et collaborative. Dans les années 90, la commissaire et historienne de l'art Lisa G. Corrin (1994), qui collabora aux projets de Wilson, parlait ainsi d'une forme de réconciliation opérant entre les artistes et les musées. Comme d'autres auteurs l'ont noté, les années 90 ont été témoin de la fin d'une « contre-culture » et de l'émergence « d'une culture de la mémoire » (Bernier 2004 : 72, Bénichou 2013 : 20) et d'une revalorisation de l'espace muséal et du langage muséographique (Grenier 2013 : 18). C'est dans ce contexte que les thèmes de la mémoire et de l'archive ont mis en œuvre des interventions artistiques davantage axées vers les collections et un questionnement sur l'histoire et sur le temps. Publié à la fin des années 90, le catalogue de l'exposition *Deep storage: collecting, storing, and archiving in art* (Schaffner et Winzen 1998) témoigne éloquentement de l'ampleur des préoccupations pour la mémoire et les archives dans l'esprit artistique de la fin du siècle.

Ainsi, depuis les années 90, la « réconciliation » entre les artistes et les musées fait place à de nouvelles voies d'interventions et de nouveaux positionnements des discours, qu'ils soient d'ordre historique, politique ou poétique. En étant toujours critiques et sensibles aux mécanismes idéologiques de l'institution, les artistes semblent désormais aborder le musée et ses collections comme des espaces de recherche historique, mémorielle et imaginaire. Au-delà de la critique institutionnelle, de nombreuses collaborations entre les musées et les artistes contemporains mettent aujourd'hui en relief la dimension créative et poétique de l'espace muséal. Ces projets entre l'art et la muséologie signent des collaborations qui semblent faire évoluer tout autant les pratiques institutionnelles que les pratiques artistiques.

Art contemporain et musée historique

Depuis la fin des années 90, il est devenu courant de retrouver le travail d'artistes contemporains dans des institutions muséales ayant un mandat non apparenté à l'art contemporain. En effet, de nombreux artistes prennent aujourd'hui part aux activités des musées d'histoire – d'histoire naturelle, d'archéologie, d'anthropologie, d'ethnographie, ou encore d'art historique – en réalisant des interventions dans leurs collections permanentes. En Europe comme en Amérique, le phénomène est en pleine expansion. S'il peut être perçu comme une mode ou une nouvelle stratégie d'attraction pour redonner pertinence à des collections permanentes somnolentes, le phénomène n'en témoigne pas moins, du point de vue de notre recherche, de la nécessité de créer de nouveaux ponts et dialogues avec le passé et du potentiel de l'espace muséal comme site pour la réarticulation des temps.

Des manifestations notoires de ces collaborations entre les musées historiques et les artistes contemporains ont été réalisées en grand nombre partout en Occident et il est aujourd'hui difficile d'aborder le sujet sans omettre des manifestations majeures. À se risquer à l'exercice, il faudrait mentionner le Musée du Louvre à Paris qui a créé en 2004 un programme d'exposition d'art contemporain pour les salles de ses collections permanentes. Des artistes de renom tels que Christian Boltansky ou Anish Kapoor ont ainsi été invités à créer des réponses artistiques à des œuvres historiques. En Angleterre, pourraient être mentionnées l'exposition *Give and Take*, réalisée en 2001 en association avec la Serpentine Gallery et le Victoria and Albert Museum, ou encore plusieurs expositions organisées par le commissaire James Putnam dans des musées historiques tels que le Freud Museum et le British Museum. Aux États-Unis, l'artiste Mark Dion est aujourd'hui reconnu pour son travail avec les collections muséales et l'on pourrait également ajouter la naissance en 2007 d'un programme d'artistes en résidence à la Smithsonian Institution. Au Québec, de nombreux événements pourraient être recensés, notamment au Musée McCord, au Musée des beaux-arts de Montréal ou encore au Musée national des beaux-arts du Québec. Cette dernière institution proposa en 2009 l'exposition remarquée *Intrus\Intruders* qui agençait à ses collections d'œuvres historiques des réalisations d'artistes contemporains. Si les grands musées emboîtent le pas et réitèrent les expositions et les créations de programmes en résidence pour les artistes, les plus petits musées, plus spécialisés, sont tout aussi actifs. On peut ici mentionner le programme de résidence du Isabella Stewart Gardner Museum à Boston ou encore le travail fait dans les collections permanentes du Musée de la chasse et de la nature à Paris.

Ces types d'interventions artistiques répondent sans aucun doute à des besoins de renouvellement des mandats institutionnels et de revitalisation des collections permanentes. L'ajout de l'art actuel permet de rehausser l'intérêt et la pertinence des collections tout en renouvelant leur interprétation.

Cette pratique répond également à un engouement pour l'art contemporain tout en jouant sur le pouvoir attractif de l'événementiel et de l'éphémère. Comme l'a noté Ariane Lemieux (2014) dans ses recherches sur le Louvre à Paris, l'intégration de l'art contemporain aux collections permanentes s'inscrit dans une « stratégie de conquête des publics » et doit participer à une augmentation de la fréquentation et une fidélisation des publics. Le phénomène répond à des exigences politiques et économiques voulant mettre en valeur les collections permanentes tout en attirant un public plus large et plus jeune. Comme l'a rapportée Ariane Lemieux, cette « instrumentalisation de l'art contemporain au profit d'une fréquentation accrue » est un phénomène généralisé et pleinement assumé par d'autres grands musées européens, notamment le British Museum à Londres (Lemieux 2014 : 9). Finalement, cette association avec les artistes contribue également à démontrer une ouverture et un sens d'autocritique de la part des institutions. Les enjeux historiographiques auxquels font face les musées et la nécessité de renouveler les discours trouvent une concordance avec des pratiques artistiques marquées par une volonté de réécrire l'histoire et de développer des façons autres de la raconter. En contrepartie, il n'y a certainement pas que les visées économiques et politiques des musées à qui profite ce mouvement. Les artistes jouissent pour leur part d'un accès privilégié aux collections et de la mise à leur disposition des savoirs du personnel responsable des collections. Les collections historiques deviennent ainsi des ateliers inédits, de vastes laboratoires où les artistes peuvent projeter leur vision et leur version de l'histoire, questionner les processus historiographiques, mémoriels et identitaires. Leurs recherches artistiques peuvent ouvrir l'interprétation des collections et participer au développement de nouvelles muséographies et pensées muséologiques. Comme des zones de contact entre les cultures et les temps, les collections permettent également un élargissement disciplinaire du champ artistique et favorisent les dialogues avec d'autres disciplines comme l'histoire, l'anthropologie, l'ethnologie ou les sciences (Bénichou 2013 : 18-19). De plus, les programmes de résidence sont normalement accompagnés d'une bourse

de recherche et d'une exposition au terme du projet. Pour de nombreux artistes, ces aspects présentent un contexte idéal pour la recherche et la diffusion de leur travail.

En questionnant et en interprétant les collections permanentes des musées, les projets artistiques participent, entre autres, à une relativisation des récits officiels de l'histoire, au maintien d'une pensée critique sur les pratiques muséales et au renouvellement des rôles des institutions et des artistes. Comme l'a démontré l'étude de Bénichou sur les œuvres en forme de collections, d'archives et de musées, les modalités des pratiques artistiques en dialogue avec le musée et son langage apportent à la fois une critique et une confirmation de la pertinence de l'institution :

« [...] ces pratiques artistiques, du moins les plus pertinentes d'entre elles, participent d'un investissement critique du musée parce qu'elles exigent un réglage des pratiques institutionnelles et une réévaluation des valeurs qui les sous-tendent, des ajustements qui ont bien souvent une portée épistémologique. Elles contribuent à inventer de nouvelles formes de collection muséale et de pérennisation des œuvres ; elles provoquent souvent une redistribution des rôles et des champs de compétences de l'artiste et des intermédiaires chargés de diffuser son travail ; enfin elles permettent d'intégrer aux institutions muséales réelles un imaginaire institutionnel, et de le rendre en partie efficient. » (Benichou 2013 : 14)

Par leur association avec les artistes vivants, les musées historiques reconnaissent et donnent visibilité à l'inévitable position d'auteur du commissaire et à la subjectivité des perceptions. L'alliance entre le musée et l'artiste contemporain amène ainsi à redéfinir tout autant le sens et l'utilité de l'art que celui de l'institution muséale. Tel que l'énonce Bénichou, ces pratiques contemporaines contribuent au maintien d'un questionnement quant au rôle de l'art et du musée en soulevant de multiples interrogations : « Que signifie collectionner, préserver, pérenniser ? Qu'est-ce qu'un geste curatorial et qu'est-ce qui le détermine ? Comment penser son rôle dans le système de l'art ? Qu'est-il

possible d'énoncer dans le monde de l'art? Qu'est-ce qu'un réseau, pourquoi y participer, comment? Quels récits construire au sein d'une collection? » (Benichou 2013 : 76).

Bien qu'artistes et musées gagnent dans cette nouvelle collaboration, le phénomène grandissant d'interventions artistiques dans les musées et ses récits de l'histoire s'inscrit aussi dans la foulée d'une époque obsédée par la mémoire et l'héritage du passé. Le phénomène témoigne ainsi, à notre avis, d'une recherche visant à redonner un sens et une utilité au passé, et à réinscrire le temps présent dans un continuum dialogique avec l'antériorité. Certains projets artistiques témoignent, comme nous le verrons, de nouvelles pratiques et conceptions de la mémoire et du nouveau rôle social de l'artiste comme interprète du passé. Ce dernier est appelé à réactiver le passé et à proposer de nouveaux modes de représentation de l'histoire et de la narration du passé. Sur les traces du passé et des fantômes de l'histoire, les artistes ont la possibilité d'établir des nouveaux passages et dialogues entre les vivants et les morts et, peut-être ainsi, de participer à une nouvelle conjugaison des temps.

La réserve du passé

Depuis les années 60, les interventions d'artistes dans les musées ou les collections historiques ont souvent porté la charge de la critique institutionnelle, d'un réinvestissement des conventions muséales et de la muséification de l'histoire et de la culture. Dans le foisonnement des interventions d'artistes réalisées au cours de la dernière décennie, des tendances se manifestent et laissent entrevoir de nouvelles perspectives dans les approches d'intervention avec les collections historiques. Lieu de mémoire et d'archivage, aussi impartial soit-il, le musée et ses objets restent un espace privilégié pour l'inspiration des artistes et l'établissement de dialogues avec des époques antérieures. Une part des interventions des artistes s'inscrit maintenant davantage dans une interprétation et une mise en

valeur des collections permanentes que dans une critique de l'institution. Ces interventions suggèrent de nouveaux modes d'interprétation des objets et des collections et utilisent le musée comme un entremetteur pour l'articulation de préoccupations mémorielles et personnelles.



Figure 18. Fiona Tan, vue de l'installation *Provenance*, 2008.

L'installation *Provenance* de l'artiste Fiona Tan (1966-), réalisée en 2008, est un exemple significatif d'utilisation d'une collection muséale comme outil d'inspiration et de recherche historique pour la production d'œuvres contemporaines. Le Rijkmuseum d'Amsterdam amorça ce projet en invitant l'artiste, qui vit et travaille en Hollande, à réaliser une œuvre en réponse aux collections permanentes du musée. Travaillant avec les médiums du film, de la vidéo et de la photographie, la pratique de Tan est principalement centrée sur des questionnements identitaires et sur la façon dont les images peuvent modifier nos perceptions du soi, de l'autre et du monde qui nous entoure. S'aventurant dans les réserves du musée, l'artiste choisit d'entreprendre un travail en lien avec la collection de portraits des peintres hollandais du 17^e siècle. La pratique du portrait, implicite dans l'ensemble de son œuvre,

s'incarne plus spécifiquement dans ce projet qui explore les possibilités qu'offre le médium du film dans l'élaboration d'un portrait.



Figure 19. Fiona Tan, *Provenance*, 2008.

L'installation *Provenance* consiste en six portraits filmés de résidents de la ville d'Amsterdam. Les portraits, qui montrent des proches de l'artiste et de son entourage, se présentent tels de courts films en noir et blanc qui explorent les poses, les mouvements et l'environnement des individus. Tan explique qu'elle a cherché, par le médium du film, à transposer l'expérience de regarder une peinture et à examiner les aspects qui font qu'un portrait est « réussi »²⁷.

Accompagnant l'installation, une publication rédigée par l'artiste permet de saisir ses motivations et le parcours qui a mené à la réalisation des portraits filmés (Tan 2008). Dans une approche autobiographique et littéraire, la publication présente le processus de recherche et les échanges que

27. Voir le communiqué de presse de l'exposition au Rijksmuseum, consulté en ligne le 25 mars 2011 : <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/aanwinsten2008/provenance-fiona-tan?lang=en>

Tan a entretenus avec les peintures de la collection. Les écrits invitent à une relecture des tableaux historiques en même temps qu'ils portent un éclairage sur l'ensemble des choix esthétiques et conceptuels qui ont mené à la réalisation des portraits filmés. La publication décrit ainsi la « provenance » des portraits contemporains et leurs liens avec les tableaux hollandais du 17^e siècle. L'écriture de l'artiste nous transporte dans ses pensées et ses réflexions sur l'histoire et sur les narrations entourant certains tableaux. La publication offre également, sur un ton personnel, une traversée historique des pratiques du portrait au cours des époques. L'essai de Tan témoigne de son désir de : « découvrir les connexions entre le temps passé et le présent. » (Tan 2008 : 7)



Figure 20. Fiona Tan, publication de l'artiste, *Provenance*, 2008.

Par cette réflexion écrite et ses tableaux filmés, Tan propose une interprétation nouvelle et une relecture poétique et conceptuelle des tableaux de la collection. Ses réflexions personnelles sur l'histoire, l'identité et le portrait mettent en place une conversation avec une époque antérieure. La pratique de l'artiste, comme un mode de recherche historique, propose une méthodologie intuitive et artistique pour investir l'art et le passé. L'artiste explique : « I allowed myself the liberty of seeing where my unacademic and associative research method would take me » (Tan 2008 : 7). L'installation

Provenance, œuvre à la fois artistique, historique et littéraire, contribue à mettre en scène le potentiel du langage de l'artiste dans l'élaboration d'une vision alternative de notre passé et des liens qui nous unissent aux époques antérieures. L'artiste propose, par le filtre d'une subjectivité pleinement assumée, une lecture personnelle d'une collection qui engage un dialogue avec des traditions passées. Le projet de Tan s'offre comme une approche singulière pour la recherche historique et la réévaluation de l'héritage du passé.

3.2 Musée kaléidoscope du temps et de l'imaginaire

Pour certains musées historiques, l'alliance entre les pratiques artistiques contemporaines et les collections permanentes s'imbriquent dans les fondements mêmes de l'institution et de ses pratiques. Des musées comme le Freud Museum et le Museum of Jurassic Technology témoignent d'une façon à la fois similaire et très différente du potentiel créateur de cette alliance. Ces deux projets muséaux, à la frontière de l'institution et de l'art contemporain, proposent des configurations du temps et des représentations de l'histoire tout aussi inusitées que pertinentes. Ces institutions, que nous examinerons plus en détail, cultivent à leur manière et par l'intégration de l'art contemporain une poétique de l'espace muséal qui reconnaît et exploite les liens entre la mémoire et l'imaginaire. De ce fait, les interventions et les travaux artistiques que ces institutions produisent ou intègrent aux collections permanentes ouvrent tout autant sur une célébration du langage muséal que sur une critique qui questionne l'autorité du musée dans l'écriture de l'histoire. Ces institutions illuminent le potentiel de l'espace du musée pour la réinvention de nouvelles pratiques de l'histoire et de la

mémoire. Ils proposent de nouvelles configurations symboliques de l'espace muséal par l'entremise de pratiques qui participent à un réenchantement poétique du musée.

The Museum of Jurassic Technology

Discrètement situé dans une banlieue de Los Angeles, The Museum of Jurassic Technology (MJT) est une institution unique en son genre. Échappant à toute définition succincte, l'intrigant musée s'apparente tout autant à une œuvre artistique qu'à un projet institutionnel. Fondé en 1987 par l'artiste américain David Wilson, le petit musée jouit aujourd'hui d'une reconnaissance internationale et attire l'attention des spécialistes et des académiciens d'une variété de disciplines. Bien que les débuts du musée furent modestes et passèrent inaperçus, son rayonnement et sa réputation ne sont plus à faire. Le musée ne cesse d'étonner en proposant à ses visiteurs une expérience muséologique « limite » où se réverbère une multitude de dimensions. Dans un enchevêtrement de curiosités naturelles et artificielles, le musée affirme se consacrer à la présentation et à la conservation de reliques et d'artéfacts qui témoignent de qualités technologiques inhabituelles et insolites. D'une rare chauve-souris pouvant voler au travers d'objets solides, à une sculpture microscopique de Jean-Paul II placée dans le chas d'une aiguille, à une exposition sur les chiens envoyés dans l'espace par le programme spatial soviétique (pour ne nommer que quelques thématiques), le MJT présente des objets et des phénomènes naturels et scientifiques qui échappent normalement au regard des grands musées.

En écho avec la tradition des cabinets de curiosités des 17^e et 18^e siècles et avec les grandes missions de collectionnement et d'éducation des musées du 19^e siècle, le MJT se présente comme un musée sur le musée. Il est en quelque sorte un « méta-musée » poétique qui dévoile à la fois une critique sur

la formation des savoirs par l'institution et une célébration fantasmagorique de l'aura muséale. La configuration labyrinthique du musée, non sans rappeler le Sir John Soane's Museum à Londres, présente dans un éclairage tamisé des mobiliers et des motifs muséologiques propres au musée d'histoire naturelle des siècles derniers. Si les visiteurs peuvent momentanément se penser en terrain familier, les expositions du MJT semblent constamment défier, dans la pénombre, les limites entre les faits et la fiction, le documentaire et l'imaginaire. Il est possible d'observer, dans la collection permanente du musée, une corne humaine qui aurait poussé sur la tête d'une certaine Mary Davis de Saughall en 1688. Bien que la notion de la corne humaine semble douteuse, le phénomène trouve néanmoins des références historiques et scientifiques véridiques pour le visiteur averti qui souhaite poursuivre la recherche. Reste à savoir si la corne présentée est bien celle de Mary Davis. Suivant une citation de Charles Willson Peale, qui illumine l'ensemble des publications et présentations du musée, le visiteur est appelé à passer de l'état d'émerveillement à celui du questionnement :

“The Learner must be led always from familiar objects toward the unfamiliar, guided along, as it were, a chain of flowers into the mysteries of life.”

– Charles Willson Peale

Dans le maintien d'une ambiguïté quant à la nature de ce que le visiteur observe – une exposition scientifique, une supercherie ou une œuvre d'art? – le MJT brise la certitude du savoir pour ouvrir sur une expérience nouvelle du monde et de la connaissance. Les objets et les récits des expositions se déploient dans une dialectique qui repense la connaissance sur le mode d'une constellation, sur la forme d'un réseau qui accueille l'anachronique, l'insusité, l'énigmatique et le poétique. Les faits historiques s'entremêlent avec l'imaginaire dans une configuration qui ne peut se réduire à un espace fictionnel ou véridique.

Malgré tout, l'expérience esthétique proposée par le MTJ s'inscrit dans la conception du musée qui a forgé la vision muséale des Lumières, celle d'un musée comme instrument de transformation individuelle et sociale (Preziosi 2006 : 57). Le MTJ incarne métaphoriquement cette vision en proposant une expérience qui engage le sens critique et l'imaginaire des visiteurs. Bien qu'il embrasse une idéologie ancienne et utopique du musée, le MJT en retourne aussi le gant pour en montrer les envers, les oublis et les oubliés. Dans un récent projet de commissariat intitulé *The Garden of Eden on Wheels*, le musée a conçu une exposition à partir de petites collections sélectionnées chez les habitants des parcs de maisons mobiles dans la région de Los Angeles. L'exposition démontre la qualité, l'ingéniosité et la richesse de ces collections constituées dans des contextes modestes et exigus, et atteste également que le collectionnement n'est pas l'unique avatar de l'élite. Par la poétique de l'espace du musée, le MJT reconnaît et célèbre l'espace mythique et hétérotopique du musée sans pour autant occulter ses manquements et ses troubles. Il pose subtilement des questions dans une expérience qui n'offre pas la certitude des réponses. Telle l'encyclopédie chinoise de Borges, dont nous parlait Foucault dans *Les mots et les choses*, l'expérience du Museum of Jurassic Technology laisse le visiteur quelque part entre l'étonnement et l'inquiétude. Il investit la structure et l'autorité du musée pour en effectuer un renversement. Entre l'imaginaire et la réalité, l'ordre établi du langage muséal bascule dans un univers étrangement familier, mais où les catégories du vrai et du faux sont finement remises en cause.

The Freud Museum

En exil d'Autriche, Sigmund Freud trouvera refuge en 1938 dans une maison londonienne où il s'établit avec sa famille et la majorité de ses biens. C'est dans ce lieu qu'il s'éteindra un an plus tard. Selon les vœux posthumes de sa fille Anna, qui conserva la résidence dans son état original pendant

près de 40 ans, la maison devint un musée consacré à la vie et au travail de son père. Fondé en 1986, The Freud Museum est voué à la conservation de la résidence ainsi qu'à la commémoration du travail de Sigmund et d'Anna Freud. Repère international pour les études freudiennes et l'information du public, le musée propose des publications, des programmes éducatifs ainsi que des expositions permanentes et temporaires. Un centre d'archives pour les chercheurs permet l'accès à une quantité impressionnante d'images, d'enregistrements sonores, de photos, de lettres et autres documents. Dans la tradition historique de l'accumulation et de la conservation, tout y est, de la photocopie des moindres documents freudiens originaux conservés à l'extérieur du musée jusqu'à la paire de lunettes déposée par Freud sur son bureau de travail.

Pour le visiteur du musée, l'expérience consiste en une incursion dans l'univers freudien et dans son histoire par l'espace de la maison. Or, à l'image de la psychanalyse, le lieu propose également aux visiteurs des rencontres inattendues, un dédoublement dans l'interprétation et le sens de l'espace et de ses objets. Dans ce lieu mythique de la mémoire qu'est la maison de Freud, l'art contemporain vient couramment illuminer de diverses manières le contenu de la maison et la symbolique de son lieu. Entre l'histoire et la psychanalyse, la dialectique est complexe et un musée sur l'histoire de Freud ne saurait être complet sans l'implication d'un revers des choses. Il est écrit dans le guide du musée :

« Un musée consacré au fondateur de la psychanalyse ne peut être un sanctuaire statique. Le musée implique l'ordre et la visibilité, mais Freud a renversé la hiérarchie de ce qui s'appréhendait comme étant important ou sans importance. Les matériaux bruts de la psychanalyse sont fugaces et invisibles – l'association d'idées, les rêves, les lapsus et même les silences. » (Freud Museum, 1998 : 3, traduction libre)

Riche univers pour les artistes, le Freud Museum a présenté depuis 1996 plus d'une quarantaine d'expositions intégrant l'art contemporain à ses espaces. En collaboration avec des commissaires indépendants ou des institutions d'art, des artistes tels que Susan Hiller, Sarah Lucas, Sophie Calle, Stuart Brisley, Ellen Gallagher ou encore Mat Collishaw ont réalisé des interventions dans l'espace du musée. Tout en témoignant de l'influence de la psychanalyse sur les arts et de la persistance des résonnances culturelles de la pensée freudienne, ce projet d'intégration permet également de réactiver et de questionner la pertinence de la discipline psychanalytique. The Freud Museum se veut un organisme vivant en conversation avec le monde extérieur et l'actualité de son époque. C'est par la voix de l'art qu'il engage ce dialogue, laissant les propos artistiques revenir hanter son espace et son histoire.

La célèbre citation de Freud « le moi n'est pas maître dans sa propre maison » présente une image qui trouve aujourd'hui un sens dans la maison-musée. En plus de ses missions muséales de conservation, d'étude et de transmission, The Freud Museum embrasse également l'idée de la maison métaphorique; un espace imaginaire où se joue, se cache et se forme la conscience des hommes. Freud, qui liait lui-même fréquemment des relations à l'espace avec des concepts abstraits, écrivit en 1936 à son collègue Ludwig Binswanger : « J'ai toujours vécu au rez-de-chaussée et au sous-sol des bâtiments [...] on peut aussi distinguer les étages supérieurs comme abritant des invités aussi distingués que la religion, l'art et encore » (The Freud Museum, 1998 : 48, traduction libre). Cette métaphore s'incarne étonnamment dans la maison du Freud Museum. Le visiteur pourra déambuler au rez-de-chaussée dans les salles de séjour ainsi que dans le bureau et le cabinet de travail du chercheur. Relique sacrée de la psychanalyse, il y est permis d'observer à distance l'illustre divan recouvert d'un tapis oriental, le tapis volant, diront certains, pour les voyages de l'inconscient. Ce lieu de recherche, qui fut témoin des dernières séances psychanalytiques de Freud, est un

véritable petit musée à lui seul. On peut y observer la bibliothèque et les impressionnantes collections d'artéfacts qui accompagnaient le chercheur dans ses pensées. En poursuivant la visite à l'étage, le visiteur pourra explorer les pièces consacrées à Anna Freud et découvrir une chambre, située pratiquement au-dessus du bureau de Freud, dédiée à des expositions temporaires. La chambre, qui accueille diverses expositions thématiques, se voit pour la majeure partie du temps investie par le travail d'artistes en art contemporain. Bien que la chambre soit un lieu circonscrit pour la présentation des œuvres, les artistes ne sont pas pour autant limités à cet espace. Ils sont invités à redescendre au bureau et à franchir les limites auxquelles sont normalement consignés les visiteurs. Le domaine du caché, de la réserve jusqu'au fond des tiroirs, est mis à leur disposition.

De nombreux projets artistiques ont ainsi créé de nouvelles configurations symboliques du lieu et de son sens. Intervention notoire de Sophie Calle en 1999, l'artiste disposa librement dans le musée une collection d'objets personnels et de courts textes relatant des « souvenirs ». Entre la biographie et la fiction, Calle dévoilait sur des cartons roses des histoires reliées à l'enfance, à l'âge adulte et à la sexualité féminine. Par exemple, une robe de mariée déposée sur le divan freudien matérialisait l'histoire d'un mariage à Las Vegas. Exacerbation d'une vie rêvée, relecture féministe d'un univers patriarcal, Calle utilisait l'espace comme le théâtre symbolique d'une nouvelle pièce identitaire. D'autres artistes comme Susan Hiller ont plus directement abordé la thématique du collectionnement, tant dans son aspect matériel que psychique. Hiller créa une installation d'objets s'inspirant des collections de Freud et de sa métaphore archéologique afin de questionner la notion d'héritage. Dans une autre optique du collectionnement, l'artiste Cornelia Parker réalisa un photogramme, intitulé *A Feather from Freud's Pillow*, à partir d'une plume extraite de l'oreiller qui repose sur le divan freudien. Tel un talisman, la plume devient un symbole évocateur du rêve et de la mémoire, Parker confirmant que la plume « avait entendu tout autant que Freud » (Nixon 2006 : 86,

traduction libre). Le photogramme, en reprenant la dialectique de la trace, se transforme en un artéfact psychanalytique évocateur du processus freudien. Plus récemment, l'artiste Annie Deguelle créa une installation à partir de la collection de tapis orientaux de Freud et mis en exposition des tapis jusque-là conservés dans la réserve. L'installation de Deguelle explorait les connexions entre le caché et le visible, entre le monde des rêves en attente d'être analysés et les histoires tissées dans les tapis orientaux. Enfin, ces quelques exemples présentés brièvement démontrent la façon dont les artistes utilisent l'espace freudien pour en remanier la symbolique, en évoquer les aspects mythiques ou encore cachés. En utilisant les fragments qui composent l'histoire freudienne, les artistes y rejouent l'histoire, renouvelant les débats et l'actualité de la psychanalyse. Par la voie de ces interventions artistiques, le Freud Museum met à profit la poétique de son espace. Il expérimente le potentiel de l'imaginaire dans la relecture d'un passé qui, Freud nous l'aura démontré, est toujours en mouvance et à reconstruire.

Le réenchancement poétique de l'espace muséal mis en place par le Freud Museum et le Museum of Jurassic Technology va au-delà d'un émerveillement facile et superficiel. Il en est un qui porte le sceau d'un réensorcellement de l'espace associé à un principe d'inquiétude. Une inquiétude mise en place par le renversement de pratiques muséales établies, d'un ordre de la représentation et par la création de configurations autres qui troublent la certitude de nos savoirs. L'espace du musée est mis aux profits de visions kaléidoscopiques du temps et de l'histoire qui vont au-delà de la représentation et qui peuvent agir comme des outils critiques de transformation. Le réenchancement poétique de l'espace du musée s'offre comme un site de renouvellement des configurations de la connaissance et des modes d'appréhension du réel.

3.3 Le musée sensible

« Je suis ce que l'on appelle un penseur "sauvage" qui se délecte de la teneur mythique et utopique engendrée par la production de l'esprit humain, et par l'activité humaine. [...] Le musée, pour moi, est un lieu où de nouvelles relations sont cultivées et où le fragile, parce que créé par un individu unique, pourra être préservé et communiqué. La collection est pour moi une partie de la mémoire collective, qu'on se doit donc toujours de questionner sur sa teneur utopique ».

– Harald Szeemann, *Autoportrait*, 1980

À contre-courant de son époque, l'influent commissaire indépendant Harald Szeemann a proposé dès les débuts de sa carrière une vision pour le moins singulière du musée. Dans ses écrits et son travail de commissaire, Szeemann réitère la proposition d'un musée profondément sensible, ouvert, au service de l'artiste et de son travail. Aux yeux du commissaire, le musée est un médium que l'artiste utilise tel un « manteau protecteur, magique, unificateur, introverti et extraverti » (Szeemann 1996 : 19). Il est un espace de liberté qui protège la fragilité, les émotions, l'individualité et l'émergence de la nouveauté. Un portrait muséal utopique tout en écho avec les projets novateurs et la singularité du commissaire, mais également étonnamment annonciateur de l'émergence de nouvelles tendances artistiques et pratiques muséologiques. Près d'un demi-siècle après leurs énonciations, les visions et les propositions de Szeemann paraissent d'une étonnante actualité en regard des nouveaux types de collaborations qui unissent désormais des musées de toutes sortes avec des artistes contemporains. Bien qu'il soit évident que la vision muséale de Szeemann se rapporte spécifiquement au musée d'art et à ses liens avec les artistes, elle n'en demeure pas moins une piste d'intérêt pour penser les musées dans leur généralité et les nouveaux rapports qui se sont tissés dans les deux dernières décennies entre les artistes contemporains et une multitude de types de musées.

En 1972, dans la préface du catalogue de la *Documenta 5* dont il est le principal commissaire, Szeemann affirme la façon dont l'art a besoin du musée. Comme l'a bien souligné Anne Bénichou, dans une époque fortement associée à l'émergence de la critique institutionnelle, Szeemann avance que le temps de la critique est terminé (Benichou 2013 : 125). En effet, il affirme que « le rapport de l'artiste au musée va de nouveau de soi et des signes indiquent déjà que, dès que nous aurons nettoyé le musée de son odieuse réputation de lieu consécatoire, il redeviendra, grâce aux œuvres, ce qu'il était » (Szeemann 1996 : 28). Les projets des *Mythologies individuelles* et des *Musées d'artistes*, célèbres sections d'exposition de la *Documenta 5*, s'articulaient notamment dans une prolongation de ces idées. *Mythologies individuelles* mettait l'accent sur la subjectivité comme véritable force créatrice nécessitant l'abri du musée tandis que *Musées d'artistes* proposait une réarticulation des pouvoirs régissant la position de l'artiste et celle de l'institution²⁸. Positionnant la relation entre l'artiste et le musée dans un ordre du collaboratif et d'une redistribution des pouvoirs et des responsabilités, la proposition de Szeemann s'inscrit dans ce qu'on pourrait définir comme une critique idéologique positive et active qui répond aux exigences des idéaux institutionnels de son auteur. Ainsi, Szeemann ne fait pas que spéculer sur ce que le musée idéal devrait être, il expérimente sa vision utopique dans le réel et applique ses propres règles. Reflet de cette dualité entre la critique et le faire, le commissaire écrit d'ailleurs que « la critique n'est qu'un commentaire sur la situation et jamais l'enthousiasme de faire, spontanément, quelque chose de juste » (Szeemann 1996 : 38). Dans ses écrits et ses projets suivant la *Documenta 5*, il ne cessera de soutenir sa position sur le musée, faisant de ce dernier un espace culturel et spirituel de visualisation au service de l'évolution des consciences.

Dans une suite personnelle et poétique de son travail mis en œuvre lors de la *Documenta 5*, Szeemann amorce en 1974 la création d'un musée expérimental voué à l'intime et aux obsessions. Intitulé le

28. Pour une étude approfondie de la *Documenta 5* et du travail de Szeemann, voir le chapitre « La *Documenta 5* et les "musées d'artistes" » dans l'ouvrage *Un imaginaire institutionnel* (Bénichou 2013 : 33-87).

Musée des obsessions, ce projet entre le réel et l'imaginaire apparaît comme la figure hétérotopique d'un projet muséal se consacrant à l'expérimentation, la fragilité et le subjectif. Sorte de musée imaginaire qui n'est pas sans rappeler d'autres musées fictifs comme celui de Marcel Broodthaers, le projet a pris forme et vie sous l'écriture de Szeemann et dans un cycle d'expositions s'étalant sur près d'une dizaine d'années²⁹. Dans le revers de la *Documenta 5*, le *Musée des obsessions* est porté par la conviction « que seul ce qui est très subjectif peut en fin de compte être saisi d'une manière soi-disant objective » (Szeeman 1996 : 55) et que « le métier de “faiseur d'expositions” et son contexte ne peuvent se renouveler que dans la réintégration de la dimension de l'intimité » (Szeeman 1996 : 37). Espace de création et de liberté, le musée fait ici œuvre et évoque les idéaux institutionnels de son auteur : « Le musée est, ou pourrait être, le lieu central où exposer le fragile et où expérimenter de nouveaux rapports, analogies et relations en tant qu'œuvre » (Szeeman 1996 : 20). Entre le concept et la pratique, le *Musée des obsessions* incarne la vision muséale utopiste du commissaire. Il est sa petite hétérotopie, son espace personnel de « contestations mythiques et réelles » (Foucault 2009, 25) du musée ou de ce qu'il devrait être.

Projet initiateur du *Musée des obsessions*, l'exposition *Grand-Père, un aventurier comme vous et moi* incarnait cette idée de Szeemann voulant faire de l'exposition un moyen d'expression personnel. L'exposition présentait ainsi une rétrospective intimiste de la vie de son grand-père décédé quelques années plus tôt. Tout en retraçant la généalogie de sa famille, l'exposition honorait la vie du grand-père et sa carrière comme maître-coiffeur. Réalisé dans l'appartement familial des grands-parents, où Szeemaan résida lui-même, le projet mettait en scène le logement et ses objets ainsi que des artefacts témoignant de la vie de son aïeul. Expérimentant avec les idées liées au lieu commémoratif, à l'évocation d'une présence et de l'émotion, Szeemaan travailla durant des mois aux possibilités

29. Pour plus d'information sur ces expositions, voir l'étude d'Anne Bénichou (2013 : 79-86) et les textes « Grand-Père » et « Le musée des obsessions » (Szeemann 1996).

d'accrochage de l'exposition. Le commissaire souligne d'ailleurs dans ses écrits la façon dont ce projet lui permit de saisir toute la subtilité et la force d'évocation des objets par le langage muséographique (Szeeman 1996 : 48). Ouverte au public pour deux mois à l'hiver 1974, l'exposition invitait les visiteurs à virtuellement rencontrer le grand-père et à s'imprégner de son histoire. Ce qui fut, selon le principal intéressé, pleinement accompli. Ancrée dans l'ordre du sensible et dans l'intime, l'exposition ne pouvait mieux exprimer l'intérêt de Szeemann pour le subjectif et son potentiel d'universalité.

Figure de sa foi en la pratique muséologique, le *Musée des obsessions* témoigne également du concept d'un musée comme site pour la visualisation de dimensions internes. Il témoigne d'un musée comme d'un intercesseur entre les mondes du visible et de l'invisible, d'un espace pour la visualisation de réalités psychiques et de leurs manifestations symboliques. Szeemann déclare ainsi que son musée imaginaire « représente le désir d'un endroit, même seulement mental, où les souvenirs ou les repérages d'énergies qui opèrent dans la sphère de l'invisible sont rappelés, évalués et mis à nu dans une tentative de les rendre visibles. » (SWI 2009). C'est dans cette sphère de l'invisible que le commissaire inscrit les « obsessions », terme qu'il utilise pour chapeauter son musée imaginaire. Cette attention portée à la dimension invisible et psychique rapprocha Szeemann de la psychanalyse. L'auteur réfère d'ailleurs à ses principaux penseurs, tels que Jung et Freud, sans pour autant adhérer à leurs théories. Sa vision embrasse davantage l'optique deleuzienne qui lui permet d'articuler l'obsession comme un désir et une unité d'énergie (Szeeman 1996 : 51). Il déplore ainsi dans la littérature et les écrits de Jung la connotation négative et limitée associée au terme « obsession » (Szeeman 1996 : 50, 55). Pour le commissaire, l'obsessionnel s'offre comme une authentique manifestation d'une subjectivité pouvant témoigner objectivement du monde : « j'aime l'obsessionnel parce que, dans l'art, seul le subjectif unilatéral pourra, un jour, être objectivement

valorisé » (Szeeman 1996 : 13). Lui qui s'est intéressé à l'art brut à maintes reprises au cours de sa carrière revendique une intensité et une authenticité de la part de l'art et de l'artiste qui sont sans équivoque. Il écrit quelque temps après la *Documenta 5* de 1972, où il avait notamment présenté de l'art de malades mentaux, que : « seuls les fous ou leurs proches garantissent l'intensité de l'art qui nous a tellement manqué, ces dernières années, dans l'art surproductif officiel. » (Szeemann 1996 : 32). À la recherche d'un art « intensément vivant », profondément subjectif et logé dans les émotions, il ajoute que « seuls les fous peuvent assurer la survie de l'expression artistique parce que, sans leur croyance en un espace spirituel dans lequel placer ces signes et symboles qu'ils prennent pour le monde, il est impossible que l'art émerge du monde fermé des commentaires et informations » (Szeemann 1996 : 52).

Ainsi, le commissaire puise dans la figure du fou, comme dans la réalité de ses productions artistiques, pour penser l'art, l'artiste et l'exposition. Il n'est donc pas étonnant que Szeemann trouve inspiration dans la littérature psychiatrique pour décrire son travail de commissaire et celui de son musée imaginaire. Dans un texte intitulé « Musée d'artiste » paru en 1974, il cite le psychiatre suisse Theodor Spoerri avec des extraits de l'ouvrage *Kompendium der Psychiatrie* (traduit en français par *Abrégé de psychiatrie : clinique et thérapeutique*) qu'il intègre à même ses propos : « Exposer, c'est comme “penser et se comporter de manière pré-logique, concrètement, avec des symboles, des condensations, des déplacements : les objets sont ressentis comme animés, ayant une âme” (Spoerri, *Kompendium der Psychiatrie*) » (Szeemann, 1996 : 54). La sensibilité d'un langage et d'une discipline se consacrant aux réalités psychiques se trouve ici réarticulée au profit d'une pensée sur l'art et sur l'obsessionnel. À l'image du projet de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1972) dans *L'Anti-Œdipe*, Szeemann recontextualise le pathologique afin de l'ouvrir vers un sens nouveau et l'inscrire comme une dynamique créatrice. Au-delà des normes sociales et de ce qui est considéré comme sain ou

malade, la perspective de Szeemann appréhende l'obsessionnel en tant que force créatrice et dimension d'authenticité pouvant témoigner du monde. Le *Musée des obsessions* est ainsi un espace libre et indépendant de toutes idées préconçues ou normatives. Trouvant des affinités avec les surréalistes et avec l'univers chamanique de Joseph Beuys, proche ami du commissaire, Szeemann positionne son projet muséal tout en écho avec les profondeurs de la subjectivité et de l'imaginaire : « Le “ Musée des obsessions ” (MO) s’est engagé du côté des émotions ; il est pour “ une pensée qui manifeste des traits magiques-animistes sans limite franche entre la fantaisie et la réalité ” (Spoerri, *Kompendium der Psychiatrie*) » (Szeemann, 1996 : 53). Le projet du musée est ainsi un espace conceptuel et spirituel pour contester les normes établies et affirmer une indépendance de pensée. Une pensée qui, entre le poétique et le politique, atteste que le monde peut être et est autre chose que les limites socialement inscrites. Une pensée qui milite pour l'évolution de la conscience.

L'intérêt de Szeemann pour les obsessions et pour les « mythologies individuelles » s'inscrit dans cette recherche d'un espace libre pouvant échapper aux conditionnements. En effet, sa proposition des « mythologies individuelles » évoque également cette certitude que c'est au cœur de l'individu, dans les profondeurs de l'intime, qu'il est possible d'échapper aux conditionnements :

« La définition des mythologies individuelles comme “espace spirituel dans lequel l'individu pose des signaux et des symboles qui, pour lui, expriment l'univers” (Bachmann) offre cette liberté de mouvement qui laisse le moteur de la créativité indéfini, et conduit à une relativisation bienfaisante du terme “art”, parce qu’il induit à nouveau le sens de la folie. Seuls le fou et le penseur échappent, les premiers, au grand conditionnement. Les signes, les signaux et les symboles qu’ils posent et l’intensité dont ils les chargent nous transmettent la densité et la touffeur de leur monde. » (Szeemann 1996 : 49)

Ainsi, pour l'auteur, c'est dans l'immensité intime et l'intensité de son expression que se situe le véritable potentiel d'innovation. Un potentiel créateur affranchi de toute prescription et qui peut

remettre en mouvement, pour le meilleur, le sens de l'art et du spirituel. Ne serait-ce qu'au travers de ses « mythologies individuelles » et de son *Musée des obsessions*, Szeemann aura livré une vision profondément humaniste du monde, plaçant dans l'individu – fou, artiste ou pensant – et dans l'intensité de son unicité un potentiel infini pouvant à la fois témoigner de l'univers et participer à sa réinvention. Le commissaire aura également fait du musée l'espace par excellence pour recueillir, outiller et protéger toute la fragilité et la précarité de l'individu et de son potentiel d'innovation.

Poète de l'utopie et anarchiste de la pensée, celui qui a instauré la figure de l'artiste-commissaire s'impose aujourd'hui comme ce qui pourrait être la lumineuse figure d'un commissaire-artiste. Depuis son décès en 2005, les regards rétrospectifs sur sa carrière semblent avoir cristallisé son statut de commissaire mythique. Dans une publication au tournant du siècle dernier, près de 30 ans après la *Documenta* et quelques années avant sa mort, Szeemann a réitéré dans un court texte son engagement existentiel avec le musée ainsi que l'évidence d'un lien entre l'institution muséale et la dimension spirituelle. Ouvrant l'ouvrage collectif *Art Museums Into the 21st Century* (Mack 1999) consacré aux enjeux et aux tendances architecturales des musées d'art, l'essai de Szeemann trace une réflexion sur l'ampleur symbolique de nos musées d'aujourd'hui. Dans un essai attentif aux espaces architecturaux et leur dialogue avec l'art, Szeemaan souligne que de toute évidence « construire un musée aujourd'hui est aussi significatif pour un architecte que ce l'était de construire une cathédrale » (Szeemann 1999 : 8, traduction libre). Il termine son essai sur cette déclaration à la fois songeuse et sans équivoque :

« Ceci est mon corps, ceci est mon sang, ceci est mon musée, qu'il soit financé par le privé ou par le public, qu'il soit prospère ou non, qu'il soit nécessaire ou non. Il n'y a rien pour arrêter la multiplication des musées. [...] De toute évidence, j'ai remplacé l'église par le musée il y a bien longtemps. Mais par

quoi sera un jour remplacé le musée ? Il y a un musée par 9000 habitants en Suisse. Pensez seulement à ça... » (Szeemann 1999 : 10, traduction libre).

EXCURSION

Le sortilège des seuils



Figure 21. Extrait de *La clinique alchimique*, 2012-2013.

« Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? [...] alors il existe un rendez-vous secret et tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une faible force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. »

– Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*

« Il est bon que la conscience historiographique de l'homme occidental se découvre solidaire des actes et des idéaux de très lointains ancêtres – même si l'homme moderne, l'héritier de tous ces mythes et de tous ces rêves qu'il est, n'est parvenu à les réaliser qu'en se désolidarisant de leurs significations originelles. »

– Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*

Terre de songe et de retranchement, l'île est un espace singulier qui convoque l'imaginaire. Entre la limite de sa bordure et l'ouverture infinie de son horizon, l'île est un seuil qui ferme et ouvre les mondes. Dans le cadre de mes recherches artistiques et doctorales des dernières années, j'ai eu l'opportunité de séjourner sur deux îles bordées par les mers et la lumière du nord. Les séjours que j'ai réalisés dans l'archipel de Haida Gwaii (C.-B., Canada) et sur l'île de Gotland (Suède), des mondes insulaires à l'histoire plus que millénaire, témoignent de mon grand intérêt pour les cultures autochtones, l'imaginaire nordique et l'épaisseur du temps. Ces résidences d'artiste à Haida Gwaii et à Gotland, respectivement effectuées à l'été 2011 et 2012, se sont offertes comme des contextes de résidence bien distincts, mais qui ont donné lieu à des cycles de travaux en continuités. Les thèmes de recherche qui ont émergé de ces résidences et la façon dont elles se sont succédé pour former le projet de *La clinique alchimique* (2012-2014) m'amènent à les rallier dans cette dernière excursion.

Une pensée du « seuil », telle qu'évoquée dans l'œuvre des passages de Walter Benjamin (1989), trace le fil conducteur qui unit ces expériences et la production artistique qui en découle. Formule empruntée à Benjamin, « le sortilège des seuils » (1989 : 114, 232) exprime la force à la fois inquiétante et libératrice de certains espaces. S'il se définit en tant que zone intermédiaire et lieu de passage (Benjamin 1989 : 512), le seuil est avant tout une expérience de la pensée liée à un espace. Le seuil apparaît ainsi dans une pensée aux aguets, attentive, inquiète et hantée par l'entrebâillement du réel. Émanant de la tectonique et du cérémoniel (Benjamin 1989 : 513), l'expérience du seuil s'offre, tel un pont suspendu vers le continent d'une autre pensée, en tant qu'intermédiaire permettant d'accéder à d'autres mondes. Un intermédiaire où s'exprime la pensée du rêve ou d'une conscience onirique qui ne subit plus les frontières du temps et de l'espace.

Mythes et mondes insulaires

Première partie : Haida Gwaii



Figure 22. SGang Gwaay, Haida Gwaii, B.-C., été 2011.

À 80 kilomètres au large de la Colombie-Britannique, entre ciel et mer, se dresse un fabuleux archipel portant le nom de Haida Gwaii. Îles de montages, de brume et de mythes, ce territoire ancestral de la nation Häida abrite encore aujourd’hui toute la vivacité et la splendeur de cette culture autochtone. À l’été 2011, c’est dans le cadre d’un projet pilote de résidence d’artiste de Parcs Canada et du Haida Gwaii Museum que j’ai pu explorer les eaux et les terres de cet extraordinaire territoire. Ma participation à cette résidence fut initialement motivée par mes implications avec des communautés autochtones du Québec, mon grand intérêt pour les cultures autochtones du Canada et mon désir de visiter une communauté à titre d’artiste³⁰. L’offre de cette résidence me semblait une opportunité unique de rencontres avec des artistes ainsi qu’avec la culture et le territoire Häida. De

30. Dans le cadre des recherches de Dr Élise Dubuc et d’un cours en ethnomuséologie à l’Université de Montréal, auquel j’ai participé comme étudiante libre en 2008, j’ai pu m’impliquer dans un projet muséologique en lien avec la communauté de Kitigan Zibi. Dans la continuité de cette implication, j’ai agi de 2011 à 2014 à titre d’assistante de recherche pour le projet *Tshine-natuapatetau/Kigibiwevidon : exploration de nouvelles alternatives concernant la restitution-réappropriation du patrimoine autochtone* (CRSH, Alliance de recherche universités-communautés [ARUC], 2011-2016).

plus, la résidence s'offrait comme un lieu pertinent pour l'enrichissement de mes réflexions sur les objets, leur collectionnement et leur conservation.

La résidence d'artiste, divisée en deux volets, consistait dans un premier temps en un séjour d'environ un mois à Haida Gwaii en juin 2011. Cette première visite incluait un voyage exploratoire de 10 jours à *Gwaii Haanas*, la visite de nombreux sites historiques et culturels ainsi que la présentation d'un atelier et d'une conférence au Haida Gwaii Museum. Le deuxième volet, effectué quelques mois plus tard, consistait en un séjour d'une semaine pour installer et présenter une exposition au Haida Gwaii Museum. L'ensemble de cette résidence, qui a eu un impact considérable sur ma pratique d'artiste et ma pensée, fut l'espace d'introduction d'un nouveau cycle de travaux artistiques et d'une réflexion sur le statut de la culture matérielle et de l'art. De cette expérience émergea également une recherche sur la mythologie comme lieu de rencontre et d'accès au passé et à l'histoire des cultures. Ces nouvelles directions de recherche tracèrent également des ponts avec des questionnements laissés en suspens lors de mes explorations artistiques dans la réserve d'objets ethnographiques de l'Université de Montréal. Mes rencontres avec certains objets de la collection, reconnus comme sacrés ou magiques, m'avaient confrontée à un espace surnaturel étranger à ma culture d'Occidentale. Mon expérience dans l'archipel de Haida Gwaii, lieu de seuils et dont l'origine du nom dans la langue Haïda veut justement dire « îles de la frontière entre les mondes », me permit de mettre en perspective ma propre culture et d'affiner ma compréhension d'une culture profondément animée par le mythologique et le sacré.



Figure 23. Peinture extraite des travaux d'Émilie Carr à Haida Gwaii, *Tanoa*, 1913.

Les enjeux politiques qui dominent les relations entre les cultures autochtones et non autochtones furent au centre de mes réflexions tout au long de cette expérience. L'ampleur de l'historicité et de l'actualité de ces enjeux m'a semblé rendre éminemment délicate la réalisation d'une production artistique pour une exposition dans un musée autochtone. Mes réflexions entourant mon séjour étaient ainsi animées par un profond questionnement sur les possibles de mon interaction avec cette culture. Mes recherches historiques et théoriques entourant ce voyage se concentrèrent sur l'histoire des Haïdas et de leur mythologie ainsi que sur le thème de l'interaction entre les artistes occidentaux et les cultures autochtones. Les écrits de l'artiste et anthropologue américaine Susan Hiller me semblaient évoquer éloquemment des enjeux propres à l'histoire de l'art du Canada : « En empruntant et en s'appropriant des contenus visuels identifiés par la catégorie d'objets étrangers et classés comme "art primitif", et en articulant leurs propres fantaisies sur la signification de ces objets et sur les personnes qui les ont créés, les artistes ont participé à l'effacement de l'auto-représentation des peuples colonisés en faveur d'une représentation occidentale de leur réalité » (Hiller, 1991 : 2,

traduction libre). En effet, les notions d'appropriation culturelle et de récupération identitaire trouvent de fortes résonnances avec l'histoire et les travaux d'une artiste canadienne non autochtone comme Emily Carr (1871-1945). Cette dernière qui se rendit justement à Haida Gwaii pour peindre des sites culturels et dont l'ensemble de l'œuvre est imbriqué dans les fondements de l'édification d'une histoire de l'art proprement canadienne (figure 23).



Figure 24. Détail et vue de l'installation au Haida Gwaii Museum, 2011.

Afin de contourner cette impasse politique et honorer le privilège de ce voyage, j'ai décidé d'utiliser l'espace de l'exposition comme une plateforme poétique pouvant témoigner d'une expérience personnelle et sensible du lieu qu'est Haida Gwaii, et ce, en me référant à mes propres codes et signaux culturels. Mon approche était ainsi animée par le désir de mettre en perspective ma propre culture et ses fondements idéologiques. J'ai donc réalisé une installation combinant des artefacts du voyage, des aquarelles, des structures en bois ainsi qu'une série d'oiseaux naturalisés empruntés dans les réserves du musée. La latitude qui me fut accordée lors de l'installation de l'exposition me permit de découvrir et d'emprunter cette série d'oiseaux dans les collections permanentes du musée. La

collection d'oiseaux, présentant des espèces propres à l'archipel, avait été remise dans la réserve dans l'attente d'une restauration. C'est en utilisant de la mousse végétale et des pièces en bois que j'ai intégré les oiseaux à l'installation.

Le projet d'exposition, qui se voulait un témoignage de mon expérience à Haida Gwaii, souhaitait également évoquer la visibilité des cycles de la vie et de la mort dans le paysage, les coutumes du lieu ainsi que dans les récits mythologiques en général. Le constant renouvellement dans la forêt, dont la mousse témoigne en tant que première forme de vie réapparaissant sur le bois mort (figure 22), était un motif central dans l'installation et les aquarelles. Les aquarelles proposaient également une exploration de figures mythologiques d'origine grecque et romaine pouvant évoquer simultanément la vie et la mort. C'est ainsi que j'ai notamment incorporé les figures des Gorgones et celle de Janus, cette dernière étant liée aux notions de cycle et de temporalité dans la mythologie romaine. Ces images témoignaient de l'amorce d'une nouvelle recherche sur les racines mythologiques de ma propre culture. Une série de dessins au fusain sur le même thème fut ensuite réalisée dans les mois suivant l'exposition (figure 25).



Figure 25. Extrait de la série *Fantômes mythologiques*, diptyque : *Gorgones (pulsion de vie et pulsion de mort)*, 2011.
Fusain sur papier, 56 cm sur 76 cm (chacun).

Mon séjour chez les Haïdas m'habite toujours avec vivacité et il continue d'alimenter mes réflexions et mes questionnements sur l'art, les objets, le mythique et le surnaturel. Cette résidence m'a confirmé l'immense privilège de côtoyer sur le plan humain et personnel, dans le réel et loin de la théorie, les pensées et les visions du monde des cultures autochtones de ma province et du pays. De mon point de vue, ces rencontres se révèlent, entre autres, comme des miroirs pour réfléchir à ma culture, aux formes d'enregistrement du passé et à l'écriture de l'histoire. Ils m'ont amenée à cheminer dans ma pratique artistique vers ce que je nomme aujourd'hui une *poétique de l'anthropologie*, un espace où j'explore la façon dont la culture nous lie et nous informe de notre histoire et comment elle façonne notre rapport au réel, au temps et au soi-même.



Figure 26. Aux abords du domaine Brucebo, Gotland, Suède, été 2012.

Mon intérêt pour les ailleurs nordiques et le mythologique m'amena à passer l'été suivant sur l'île de Gotland au cœur de la mer Baltique. Île suédoise reconnue pour ses attraits naturels et ses sites culturels datant de l'Âge du bronze à l'Âge des Vikings, Gotland est un de ces lieux insulaires marqués par l'histoire et les mythes. Encerclé par la mer et par l'aura de son histoire viking, l'île semble aussi se trouver, à sa manière, à la limite des mondes. La *Guta Saga*, ou la Saga des Gotlandais, un texte du 13^e siècle basé sur une tradition orale antique, témoigne de la spécificité et de la richesse de l'imaginaire du lieu. L'opportunité de séjourner à l'été 2012 sur cette île me fut accordée par la Brucebo Foundation, une fondation suédoise privée qui reçoit chaque été un artiste canadien en résidence sur l'île. Née de l'union et du legs de l'artiste peintre canadien William Blair

Bruce (1859-1906) et de l'artiste sculpteure suédoise Carolina Benedicks-Bruce (1856-1935), la fondation administre aujourd'hui le domaine des Bruce à Gotland. L'organisation philanthropique est vouée à la préservation des biens et de l'œuvre des Bruce, à l'administration de la maison-musée Brucebo et au fonctionnement d'un programme de résidence d'artiste. J'ai pu ainsi séjourner trois mois dans un atelier situé sur ce domaine pittoresque en bordure de mer. Sorte de fondation fantôme à l'image des hôtes disparus (du moins pour la résidente que j'ai été à l'été 2012), c'est plutôt livré à moi-même, mais avec un plein accès aux bâtiments et aux archives du lieu, que c'est déroulé mon séjour.

Les prémisses de ma recherche pour la résidence s'inscrivaient dans la suite de mes réflexions sur la mémoire, la mythologie et la culture matérielle. Avec la profondeur de son histoire et de ses mythes, Gotland me semblait tout approprié pour une étude attentive aux traces du passé et à leur survivance dans le présent. C'est en ce sens que j'établis de poursuivre une production en dessin explorant la dimension mythologique de l'île ainsi que la dimension historique et imaginaire du domaine Brucebo.



Figure 27. Vues intérieures du Musée Brucebo : chambre d'archives, 2012.



Figure 28. Vues intérieures du Musée Brucebo : détails de l'atelier, Gotland, 2012.



Figure 29. Vues intérieures du Musée Brucebo : le cabinet de curiosités, Gotland, 2012.

Dans l'amorce de cette étude, j'ai d'abord cherché à retracer l'histoire de Carolina et William, ces artistes qui me recevaient, en différé, dans leur domaine enchanteur. La demeure principale de la propriété, spacieuse maison datant du début du 20^e siècle, et qui fut officiellement transformée en un musée au cours de l'été 2012, fut un repère pour ces recherches (figures 28 et 29). La maison et sa petite salle d'archives à l'étage, où j'ai pu consulter divers documents et albums photographiques, m'offrirent un témoignage de la vie et du travail du couple. Un témoignage qui attisait mon imaginaire et mes rêveries dans ce quotidien imprégné de la présence muette de mes hôtes.

Au fil de mes recherches, il m'apparut essentiel de marquer, d'une façon ou d'un autre, ma présence physique dans l'histoire du lieu. Dans cette optique, je m'interrogeais sur la façon dont un artiste contemporain peut s'engager et dialoguer avec un site historique. C'est animée par mon interrogation que j'ai entamé des séances de dessins sur des sites spécifiques, des séances de dessins que je désignais comme spectrales et qui utilisaient la technique de la klecksographie. La klecksographie est une approche ludique et expérimentale que j'avais découverte lors de mes explorations sur la mythologie et l'alchimie. La nature de cette technique, alliant le dessin à la spécificité d'un lieu, m'a semblé appropriée au contexte romantique et onirique de mes recherches gotlandaises.

Technique expérimentale du 18^e siècle, la klecksographie consiste à déposer une goutte d'encre sur une feuille de papier pour ensuite plier la feuille afin d'obtenir une tache symétrique. Le procédé, qui inspira le psychiatre Hermann Rorschach (1884-1922) pour son célèbre test, fut d'abord mis en place par le médecin et poète allemand Justinus Kerner (1786-1862) (figure 30). Kerner, qui était un scientifique-artiste excentrique s'intéressant au surnaturel et au spiritisme, inventa la klecksographie comme procédé permettant d'entrer en contact avec des esprits. Sa technique consistait à faire

apparaître des personnages dans les taches d'encre en retouchant la tache que le papier plié avait fait apparaître.

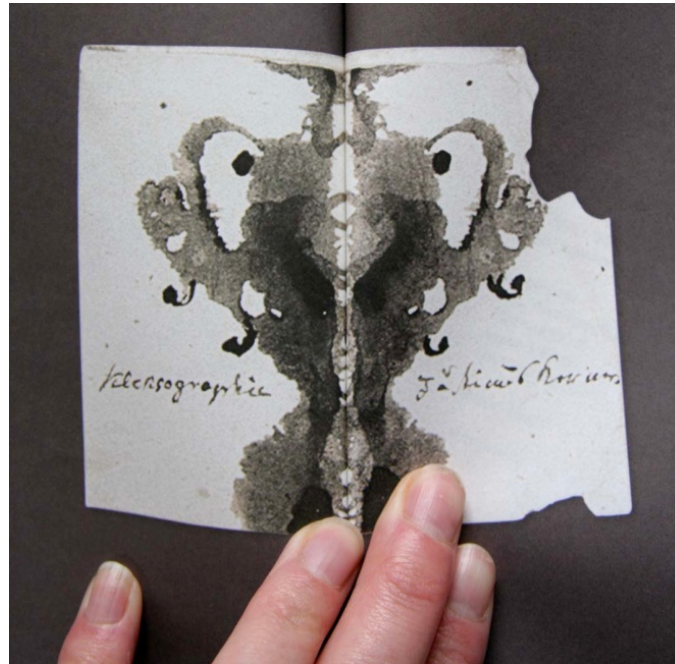


Figure 30. Klecksographie de Justinus Kerner.

C'est en abordant ce procédé en tant que processus poétique et expérimental de communication avec « des dimensions autres » que j'ai exploré la proposition de Kerner. Sa proposition m'apparaissait d'autant plus intrigante qu'elle avait été précurseure du Test de Rorschach, un outil clinique d'évaluation psychologique qui fait appel à l'imagination. L'intérêt de ma démarche était d'explorer la façon dont les apparitions dans les taches pouvaient faire écho avec les histoires des lieux. Ainsi, comme avec Rorschach et son test, l'interprétation pouvait possiblement illustrer l'histoire ou la fiction de l'histoire. L'imagination s'offrait comme un outil pour lire le passé et sa manifestation dans le présent.



Figure 31. Séance de dessin dans l'atelier de William Blair Bruce, Gotland, 2012.

Dans un premier temps, j'ai réalisé une séance de dessin dans le petit atelier de William situé à quelques pas du littoral. La permission d'investir temporairement cet espace me fut accordée et c'est d'une façon théâtrale et délicate que je m'y suis installée. Dans un souci de respect et de préservation du lieu, je ne me suis permis que de déplacer de la poussière et quelques objets ainsi que de minutieusement apposer des dessins aux murs (figure 31). C'est dans ce lieu que j'ai complété le portrait de Carolina et William en fixant des masques d'encre sur leur visage (figure 32). Dans une phénoménologie bachelardienne du masque, aux abords du rêve et du mythe, les masques apparaissaient comme les motifs psychiques de mes personnages (Bachelard 1992). Telle une mise en relief de leur âme survivante, entre dissimulation et apparition, les masques évoquaient le réel d'une seconde vie.



Figure 32. *Portrait de William Blair Bruce et de Carolina Benedicks-Bruce – mes hôtes fantômes*, 2012.
Fusain et collage sur papier 56 cm sur 76 cm.



Figure 33. Séance de dessin au puits des sacrifices de Bro, Gotland, 2012.

Dans un deuxième temps, la klecksographie m'accompagna dans une série d'interventions sur des sites historiques de l'île. Ces interventions me permirent de marquer et d'actualiser la présence de personnages historiques et mythologiques ainsi que la présence de croyances antiques. Pour cette série, j'ai notamment réalisé une séance de dessin avec l'eau du puits des sacrifices de Bro (*Bro Offerkälla*), un site historique qui témoigne d'une source antique reconnue pour les pouvoirs guérisseurs de son eau (figure 33). Je me suis également attardée à des cimetières de l'époque viking, comme le site de Trullhalsar dans l'est de l'île qui compte plus de 350 tombes datant du 7^e et du 8^e siècle. Ce site funéraire enfoncé dans la forêt fait référence par son nom à une créature surnaturelle gotlandaise qui hante, selon la légende, la forêt du secteur.



Figure 34. Séance de dessin sur la tombe légendaire de Tjelvar, Gotland, 2012.

La tombe légendaire de Tjelvar est un dernier site d'importance à se lier à mes études klecksographiques (figure 34). Sur ce site funéraire datant de l'Âge du bronze, une tombe en forme de bateau témoigne de la préhistoire de l'esthétique mortuaire des Vikings. Le site est aussi un exemple probant des intersections entre l'histoire et la mythologie et du brouillard enchanteur de la profondeur du temps. À l'entrée de ce site historique, au beau milieu de la forêt, une pancarte explicative de l'autorité gouvernementale de Gotland (*Länsstyrelsen i Gotlands län*) indique aux visiteurs que la tombe est celle de Tjelvar. Reconnu comme un personnage mythologique, Tjelvar se dédouble ici en tant qu'individu historique. En effet, le texte de la Guta Saga s'ouvre sur ce personnage :

« Gotland fut découvert par un homme appelé Tjelvar. À cette époque, Gotland était tellement ensorcelé que l'île semblait sous la mer durant le jour et ne réapparaissait que la nuit venue. Cet

homme fut le premier à apporter le feu sur l'île. Après son passage, l'île ne sombra plus jamais dans la mer. » (Gotland Museum, 2012 : 7, traduction libre)

Tout comme le mentionne le principal guide touristique de l'île (The County Museum of Gotland, 2006 : 104-105), la datation de la tombe et celle de l'arrivée probable du premier homme sur Gotland concordent difficilement. Peu importe, le mythique trouve ici un témoignage dans l'ordre du visible, tout comme l'histoire géologique de Gotland qui démontre les fluctuations de l'émergence de l'île au-dessus du niveau de la mer lors de sa préhistoire. Fabuleux site au seuil du réel et du mythique, ma séance de dessin laissa apparaître, dès la première goutte d'encre déposée sur le papier, le portrait d'un personnage épique. Dans l'interprétation du moment, le présage de l'encre ne pouvait annoncer nul autre que Tjelvar lui-même (figure 35).

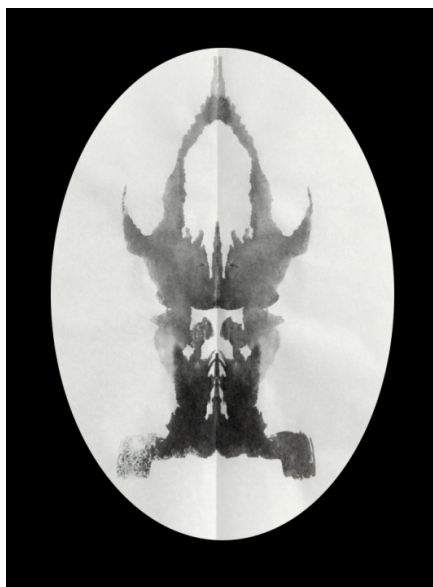


Figure 35. Kleksographie de *Tjelvar*, 2012, encre sur papier.

À la manière de performances privées, mes expériences kleksographiques m'auront permis d'expérimenter avec le pouvoir du lieu, la force de l'interprétation et le potentiel de ce « faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier » (Benjamin 2000 : 428). Les dessins, telles des petites mémoires secrètes, ont conservé les traces de ces lieux et leurs empreintes sur mon imaginaire.

La clinique alchimique

« L'alchimie a légué beaucoup plus au monde moderne qu'une chimie rudimentaire : elle lui a transmis sa foi dans la transmutation de la Nature et son ambition de maîtriser le Temps. »

– Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*

Mes résidences insulaires et les travaux qui ont émergé de ces expériences ont mis en place le projet expérimental et fictionnel de *La clinique alchimique*. Ce projet, qui s'est conclu par une exposition du même nom à La maison des artistes visuels francophones à Winnipeg au printemps 2014, regroupe des travaux réalisés entre 2012 et 2014. À l'image de ma pratique artistique multimédia, ce cycle de travail inclut des dessins, de la documentation photographique, des objets fabriqués ou trouvés, des artefacts fictifs ou réels, une vidéo ainsi qu'une collection de minéraux.



Figure 36. Vue de l'exposition *La clinique alchimique* à La maison des artistes visuels francophones, 2014.

Dans son fil narratif principal, *La clinique alchimique* regroupe les expériences artistiques d'un personnage « artiste-anthropologue » (moi-même) qui tente de retracer des pratiques anciennes pouvant se lier à l'alchimie³¹. Au cours de mes recherches sur la dialectique entre l'historique et le mythique, le thème de l'alchimie s'est imposé. Si l'alchimie trouve des références historiques indiquant une contribution factuelle à l'émergence des sciences, elle s'imbrique également en tant que fable mythologique dans les fondements de la culture occidentale. Comme le formule Mircea Eliade, le rêve millénaire de l'alchimiste consiste à « collaborer au perfectionnement de la Matière, tout en assurant à soi-même sa propre perfection » (Eliade 1977 : 145). La façon dont le projet ancestral alchimique exprime des rêves profonds et mythiques de l'humanité, ceux de posséder une emprise sur la vie, sur le temps et sur la matière, fait de l'alchimie un site d'intérêt pour comprendre les racines idéologiques de notre époque³². De plus, le personnage de l'alchimiste lui-même, dont Eliade retrace la généalogie dans ses écrits (Eliade 1977, 1978), trouve de nombreuses correspondances avec la figure du créateur et, par extension, de l'artiste. Dans ses écrits sur l'alchimie, Eliade insiste sur la nature de l'alchimiste, un personnage millénaire qui incarne la figure d'un « expérimentateur » (Eliade 1978 : 7).

Le projet de *La clinique alchimique* met ainsi en scène ma pratique d'artiste comme celle d'un anthropologue de l'imaginaire, possiblement alchimiste, qui explore et expérimente. Dans une organisation muséographique théâtrale, le projet d'exposition présentait un ensemble de travaux expérimentant autour de la mythologie et du rituel, de la transformation du soi et de la matière, ainsi

31. Je fais ici référence aux principes traditionnels de la discipline alchimique qui consiste en « la croissance des minerais, la transmutation des métaux, l'Élixir et l'obligation au secret » (Eliade, 1977 : 147).

32. Avec la pensée d'Eliade, l'alchimie met en perspective la façon dont l'homme moderne cherche à se substituer au temps, à changer et contrôler la nature et la matière, et à précipiter les rythmes temporels afin de toujours accélérer l'exploitation et la production en perdant le moins possible de temps. Contrairement à l'alchimiste, la quête d'affranchissement de la nature et des lois du temps de l'homme moderne s'est désacralisée et a évacué toute dimension spirituelle. (Eliade 1977 : 153-158)

que de pratiques liées au collectionnement et à la préservation du passé. Mes études klecksographiques, incluant des documents photographiques combinés à des séries d'encre sur papier, prenaient place au mur et côtoyaient des séries de dessins au pastel et aux crayons de couleur. Les dessins étaient parfois mis en relation avec des petits objets placés au mur, ces derniers évoquant une collection d'objets cérémoniels. La thématique de l'alchimiste « expérimentateur » de la matière et l'idée du minéral comme œuvre de la nature et du temps m'ont amenée à intégrer une collection de minéraux dans l'espace de l'exposition.



Figure 37. Vue de l'exposition *La clinique alchimique* à La maison des artistes visuels francophones, 2014.

Ainsi, le projet présentait 14 minéraux choisis dans la collection personnelle de M. Tony Smith, membre de la Mineral Society of Manitoba. M. Smith, physicien retraité et collectionneur aguerri de minéraux, a accepté de participer à l'exposition à la suite de la distribution de mon invitation par la

Mineral Society of Manitoba. Cette collaboration avec un collectionneur visait dans un premier temps à me procurer une collection de minéraux spectaculaire et à établir un dialogue avec une pratique de collectionnement qui m'était inconnue. Dans un deuxième temps, la collaboration visait à marquer un engagement avec la communauté dans laquelle j'exposais et à amorcer un questionnement sur la nature de l'art et de l'œuvre.



Figure 38. Vue de l'exposition *La clinique alchimique* à La maison des artistes visuels francophones, 2014.

Une salle connexe à l'espace d'exposition principale, où étaient exposés les minéraux, les dessins et les petits objets, présentait en boucle et dans la pénombre la vidéo *Le souffle d'Uranie*. Ce projet vidéo réalisé en 2014 a été conçu spécifiquement pour cette exposition et le contexte de *La clinique alchimique*. Dans un entrecroisement de médiums, ma pratique en vidéo entretient depuis quelques années un dialogue intime avec le dessin et ses processus. Conjointement avec l'image vidéo, j'utilise l'acte de dessiner comme un médium pour réfléchir au temps et à notre condition existentielle. Sous

une thématique alchimique, la vidéo *Le souffle d'Uranie* s'inscrit dans cette rencontre entre la manipulation de l'image vidéographique et le dessin. Inspirée par ma pratique en dessin qui utilise des matériaux poudreux comme le fusain et le pastel, la vidéo s'orchestre autour d'une matière volatile et d'un vent qui souffle des images. La vidéo met ainsi en scène une procession d'images cosmiques animées par les apparitions et les disparitions d'une matière évanescence. S'inspirant de l'histoire de l'astronomie et de l'influence des astres sur l'évolution de la conscience humaine, le film médite le mystère et la fragilité de l'existence (figure 39). Cette étude vidéo témoigne de la dimension de ma démarche qui cherche, dans les intersections entre le savoir et le non-savoir, la pensée scientifique et l'imaginaire, un possible réenchantement du réel et réensorcellement de la connaissance.

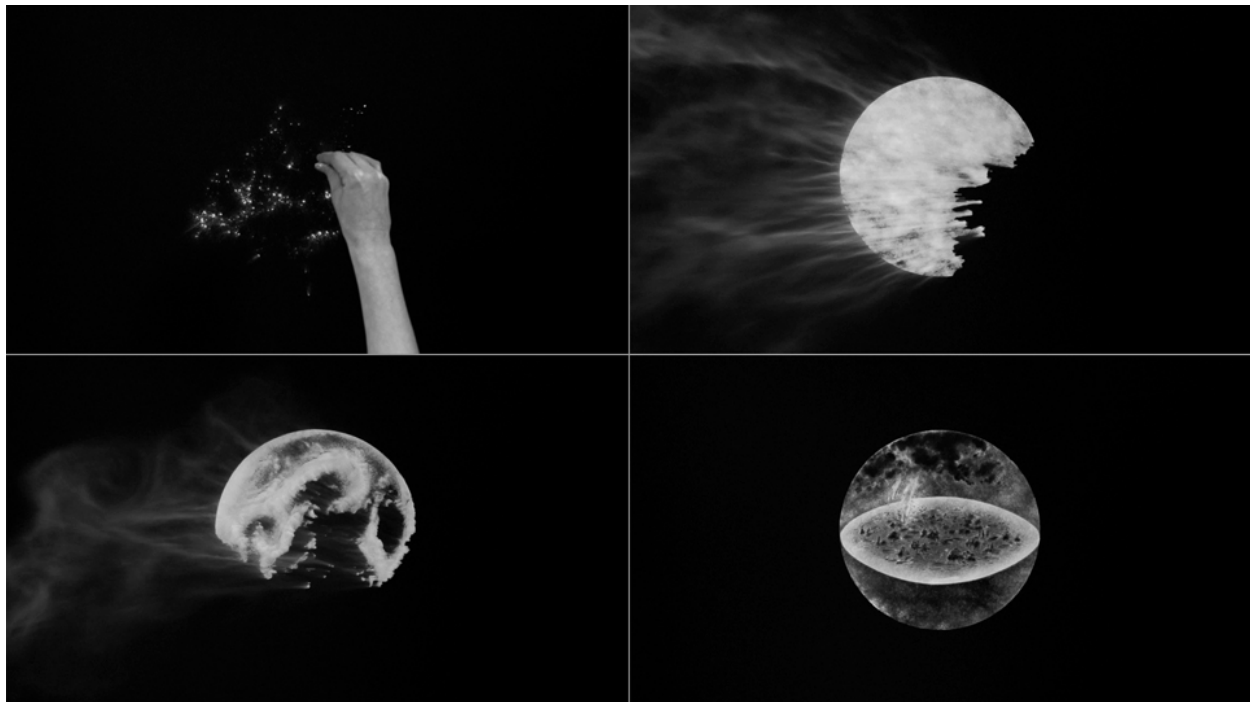


Figure 39. Images extraites de la vidéo *Le souffle d'Uranie*, 2014, vidéo HD, image et son, 9 minutes.

Au seuil de l'histoire et de la mythologie, le cycle de travail de *La clinique alchimique* est porteur d'une constellation d'idées et d'expériences. Des pistes et des expérimentations qui semblent s'unir autour d'une aspiration commune, celle de réenchanter et d'ouvrir le temps afin de permettre au passé de vivre et de s'actualiser dans le présent. À la recherche du « sortilège des seuils » et de leur potentiel, la démarche de ce segment de recherche-crédation met de l'avant la force de l'imaginaire dans l'évocation du passé ainsi que le potentiel poétique du musée et de son langage. L'étude est également un laboratoire de réflexion sur la conservation et l'expression du passé, que ce soit par le musée, les collections, la mythologie ou la survivance.

CONCLUSION

Le spectre du futur

« Il n'y a qu'un lieu où hier et aujourd'hui se rencontrent, se reconnaissent et s'étreignent, et ce lieu, c'est demain. Certaines voix du passé [...] le plus lointain résonnent comme si elles venaient du futur, comme ces voix anciennes qui nous disent encore que nous sommes les enfants de la terre et que notre mère n'est ni à vendre ni à louer. »

– Eduardo Galeano, *Le livre des étreintes*

« Il y a un savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois, un savoir dont l'avancement a, en fait, la structure du réveil. »

– Walter Benjamin, *Le livre des passages*

Au seuil du temps présent de la postmodernité, le spectre de l'enchantement semble errer en portant le masque du futur. Ce spectre qui défit l'ordre du temps historique et la séparation des mondes pourrait être ainsi une double figure : celle d'un revenant du passé, mais aussi celle d'un revenant du futur. Car le passé cherche toujours son dénouement dans le futur, il revient hanter le présent pour assurer la légitimité de son avenir. Dans un parcours attentif aux possibles renversements du temps présent, notre réflexion et nos travaux ont cherché à mettre en scène le spectre de l'enchantement, l'abordant en tant qu'indice d'un temps autre et de forces opérant au-delà de la conscience. Avec cette étude, nous souhaitons éclairer la façon dont le monde physique et « réel » est indissociable d'un monde psychique, sensible et onirique qui tend à la fois vers le passé et l'avenir. Traitant de l'espace du musée et de sa poétique ainsi que du travail de l'artiste et du psychanalyste, notre réflexion a souhaité poser la question d'une ouverture du temps pouvant témoigner de nouvelles formes de savoir et de représentations du monde. Au cœur de la réflexion, c'est l'espace du musée que nous souhaitons approfondir dans cette thèse, un espace intérieur dévoilant un abîme entre

l'ombre et la lumière, une dialectique entre l'espérance et l'inquiétude. Un espace inquiétant par ses zones sombres et cachées qui engouffrent la mémoire et où sommeille « la conscience onirique du collectif » (Benjamin 1989 : 411) – une conscience qui rêve à l'insu du rêveur et où s'expriment utopies, aspirations, peurs et insatisfactions. Et un espace lumineux parce que toujours renouvelé, affranchi de limites, où l'imagination œuvre à dessiner le futur. Le musée est une *maison de rêve*, des rêves du passé et de l'avenir. Il est l'hétérotopie de visions utopiques du monde qui se renouvellent par-delà la conscience. L'utopie comme le rêve pointe vers le futur et vers un dénouement pour le temps présent. Benjamin l'aura bien noté : « le rêve attend secrètement le réveil » (Benjamin 1989 : 407).

Le musée est un espace vital pour le collectif et il demeure tout aussi vital de s'en inquiéter et de le questionner. Comme espace social, il est soumis à des pressions politiques et économiques qui éclairent d'autant plus la nécessité de protéger ses fonctions d'expérimentation et la nature utopique de son espace. Comme espace social, il est aussi soumis aux pressions critiques des collectivités et au libre arbitre de ses travailleurs et de ses visiteurs, ces derniers contribuant à constamment refaçonner le projet et les discours de l'institution³³. Le musée est un outil d'expérimentation, de nature provisoire, en mouvement et fonctionnant par essais et erreurs. Il est le lieu à la fois réel et imaginaire qui abrite et réinvente les dimensions mémorielles et oniriques du collectif. Il est un espace de potentiel pour penser et configurer le temps, l'histoire, la subjectivité, l'identité et l'altérité.

33. Au sujet du libre arbitre du personnel du musée et des visiteurs, voir notamment l'ouvrage *Science, Magic and Religion: The Ritual Processes of Museum Magic* (Bouquet et Nuno Porto 2005 : 20-21) ainsi que l'article "There Is No Such Thing as a Visitor" (Mastai : 2007). Ces ouvrages démontrent la façon dont les visiteurs, les commissaires, les guides ou encore les services éducatifs des musées s'approprient l'institution et peuvent en subvertir les discours. Au sujet de la question du pouvoir des collectivités sur les musées, nous souhaitons mentionner la façon dont les tendances muséales actuelles liées aux rapatriements témoignent éloquentement de ce phénomène. De plus, certains musées progressistes, tels que le National Museum of the American Indian à Washington ou encore The Museum of Anthropology à Vancouver, ont mis à jour un nouveau paradigme muséal axé vers les communautés et leur implication directe.

Finalement, le musée apparaît être un des derniers espaces sociaux en Occident pouvant tendre vers le futur et apporter une réflexion sur un avenir qui s'ancre dans la dimension existentielle du temps.

Par la poétique de l'espace du musée et sa valeur d'enchantement qui permet de rallier le temps, le musée est l'espace désigné pour penser et renouveler les pratiques de la remémoration. Pour ouvrir la mémoire et le temps, le musée doit être un espace qui questionne les certitudes, instigue le doute, se compose et se recompose dans une pluralité de discours pouvant réensorceler la notion même du savoir. Dans une dialectique entre l'oubli et le souvenir, le musée est-il condamné à montrer pendant qu'il cache? C'est en ce lieu que les notions d'histoire et de savoir sont invitées à être repensées dans un paradigme de connaissance qui ne cherche pas à simplement réduire le non-savoir en savoir. Un paradigme où la connaissance pourrait se faire transparente, mobile et spectrale.

Le connu est-il la seule façon d'appréhender l'inconnu? Comment attester de la présence de l'inconnu ou du passé sans le réduire à une forme fixe? Du champ psychanalytique à des auteurs comme Aby Warburg et Walter Benjamin, des modèles de pensée éclairent ce questionnement. Pour conclure le parcours de notre réflexion, nous proposons un bref retour sur les pensées du temps et du savoir de Warburg, Freud et Benjamin. Si les modèles temporels proposés par ces penseurs trouvent de fortes affinités, ils témoignent cependant chacun à leur manière de la façon dont une conception du temps est déterminante d'une conception du savoir. La forme du temps conditionne un rapport au passé et par le fait même un rapport à la connaissance. Il devient alors clair que penser le temps autrement permet aussi de penser le savoir autrement.

Dans son étude sur l'historien de l'art Aby Warburg, Georges Didi-Huberman (2002) a mis en lumière la façon dont l'appréhension des formes et des mouvements du temps conceptualise une

manière d'appréhender l'histoire. Par le modèle temporel des « survivances » (*Nachleben*), Warburg a façonné une histoire de l'art qui ouvre le temps et fait entrevoir la *mémoire impensée* de l'histoire. Dans un modèle de temporalité attentif à la survivance et aux mouvances des forces vitales de l'image, Warburg a proposé une histoire de l'art spectrale s'articulant par les symptômes et les retours. Chercheur singulier et transdisciplinaire, l'historien a tracé par son œuvre une psychologie de la culture occidentale et une anthropologie des images pouvant s'inscrire dans l'inconscient d'une mémoire collective des formes. Car pour Warburg « dans chaque “soi-même” vivent et survivent les fantômes de toute notre culture, y compris l'antique » (Didi-Huberman 2002 : 390). Le chercheur a ainsi offert un modèle fantomal de l'histoire où les savoirs s'expriment par hantise, survivance, rémanence et *revenance* des formes, voire *par non-savoir, par impensé, par inconscient du temps*. En décalage avec les modèles positivistes de l'histoire, le modèle warburgien trouve de grandes affinités, telles que l'a éloquemment démontré Didi-Huberman (2002 : 273-514), avec la pensée freudienne. Par une épistémologie du symptôme : « Warburg et Freud ont tous deux interrogé la culture dans ses malaises, dans ses continents noirs, dans ses régions d'inactualités et de survivances, donc de refoulements. » (Didi-Huberman 2002 : 276). Les projets de Warburg et de la psychanalyse exploitent un territoire commun où il devient nécessaire de penser et de formuler la portée d'un questionnement approfondi sur le temps et l'histoire : « Si la mémoire est inconsciente, comment alors constituer son archive? » (Didi-Huberman 2002 : 314).

Pour circonscrire l'inexpliqué, la psychanalyse offre un espace de pensée qui invite à redéfinir les forces du temps et les doublures du savoir. Discipline souvent réduite à des affirmations qui stigmatisent son potentiel d'ouverture, le projet psychanalytique ne propose pas des réponses ou des vérités. Au contraire, il invite à un processus de constant renouvellement, un processus qui accorde le temps en reconnaissant la force du passé et en faisant du présent un pont vers l'avenir. C'est en

retournant vers les fondements thérapeutiques freudiens de la psychanalyse, une cure par la parole spontanée et la libre association, qu'apparaît la forme d'un processus où le mouvement de la pensée reste la condition initiale. Le processus psychanalytique est ainsi l'opération d'un perpétuel recommencement où la parole et le silence, le dit et le non-dit, les savoirs du conscient et de l'inconscient se côtoient sans hiérarchie. Conviant les errances de la mémoire, la libre association met au jour une forme de non-savoir qui se dévoile par lui-même et met de l'avant la nécessité d'être à l'écoute en abandonnant l'effort de chercher et de trouver. Dans le processus clinique de la cure, la psychanalyse crée, pour reprendre les propos de Freud, « un royaume entre la maladie et la vie, grâce auquel s'effectue la transition entre la première et la seconde » (Freud 2010 : 160). La psychanalyse offre un système sans possibilité de clôture si ce n'est que de toujours ouvrir vers la vie, vers l'avenir. La mémoire inconsciente ne serait ainsi peut-être pas tant une mémoire du passé qu'une mémoire du futur qui appelle à la vie. Ce que la psychanalyse ne cesse d'indiquer, c'est un ordre du temps où le passé, le présent et le futur coexistent simultanément. Ainsi, pour Freud, la maladie est à traiter « non en voyant en elle une affaire relevant de l'histoire passée, mais en la considérant comme une force actuellement agissante » (Freud 2010 : 155). Car c'est le passé qui vient à nous et non l'inverse, un passé qui s'actualise sous la forme de symptômes, d'indices et de forces agissantes provenant d'une pensée autre et sauvage. Dans un mouvement contraire au processus historiographique et à la rationalité qui voudrait circonscrire le passé à partir de faits et d'une interprétation objectivée, la psychanalyse relogue la présence du passé à l'intérieur de l'être. Comme l'a bien résumé Michel de Certeau (2002) dans son ouvrage *Histoire et psychanalyse : entre science et fiction*, si le passé se veut évacué, contrôlé et mis à distance par l'historiographie, la psychanalyse réensorcelle l'ordre de la mémoire et la pensée de celui qui croit en être le maître :

« La psychanalyse et l'historiographie ont donc deux manières différentes de distribuer *l'espace de la mémoire*. Elles pensent autrement le rapport du passé et du présent. La première reconnaît l'un *dans*

l'autre; la seconde pose l'un *à côté* de l'autre. La psychanalyse traite ce rapport sur le mode de l'imbrication (l'un dans la place de l'autre), de la répétition (l'un reproduit l'autre sous une autre forme), de l'équivoque et du quiproquo (quoi est « à la place » de quoi ? Il y a partout des jeux de masques, de retournement, d'ambiguïté). L'historiographie considère ce rapport sur le mode de la successivité (l'un après l'autre), de la corrélation (proximités plus ou moins grandes), de l'effet (l'un suit l'autre) et de la disjonction (ou l'un ou l'autre, mais pas les deux à la fois). Deux stratégies du *temps* s'affrontent ainsi, bien qu'elles se développent sur le terrain de questions analogues » (De Certeau 2002 : 87).

Si De Certeau a démontré dans ses études sur l'histoire et la psychanalyse l'exigence de l'éclairage psychanalytique pour l'historien, il a également rappelé l'impératif du processus historiographique pour la psychanalyse. C'est dans cette optique que le penseur invite à être attentif à la dialectique entre l'historiographie et la psychanalyse, observant les structures similaires et contradictoires ainsi que la lumière et les possibles que ces deux champs d'études peuvent mutuellement s'apporter. Ainsi, la critique et la leçon de De Certeau prennent racine dans une pratique de l'interdisciplinarité qui reconnaît la nécessité d'une pluralité des méthodes. Une pluralité où les disciplines ne fonctionnent pas les unes à côté des autres, mais plutôt les unes dans les autres.

À l'image de Warburg et de Freud, la pensée de Benjamin s'inscrit également sur le territoire d'un renouvellement des pratiques de la mémoire et de l'histoire. Se déployant dans une pensée de la dialectique, la méthode historique de Benjamin fait état de la complexité du temps et d'une politique de la mémoire. Au cœur de sa vision de l'histoire est inscrite une critique de la mémoire volontaire, cette mémoire historisante qui s'efforce de circonscrire le passé. Dans un renversement des points de vue, la connaissance du passé chez Benjamin relève d'une expérience momentanée, d'un télescopage du temps qui s'actualise dans le présent. Pour le philosophe, le passé ne peut s'offrir à la connaissance qu'en une image qui naît et meurt en un éclair et toute tentative de fixer le passé est quant à elle une histoire de politique :

« La révolution copernicienne dans la vision de l'histoire consiste en ceci : on considérait l'« Autrefois » comme le point fixe et l'on pensait que le présent s'efforçait en tâtonnant de rapprocher la connaissance de cet élément fixe. Désormais, ce rapport doit se renverser et l'Autrefois devenir renversement dialectique et irruption de la conscience éveillée. La politique prime désormais l'histoire » (Benjamin 1989 : 405).

La pensée dialectique de Benjamin appelle ainsi à une vision de l'histoire où le passé s'actualise, se condense et apparaît dans le temps présent. Ainsi, l'histoire doit témoigner de la mobilité de l'actualité et de l'ampleur du passé à l'intérieur même du présent. Pour reprendre les termes de Benjamin, l'histoire doit témoigner de « la condensation croissante (l'intégration) de la réalité, qui fait que tout événement passé (en son temps) peut acquérir un plus haut degré de l'actualité que celui qu'il avait au moment où il a eu lieu » (Benjamin 1989 : 409). C'est cette vision de l'histoire et du temps qui fait dire à Benjamin, dans la section « Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir » du *Livre des Passages*, qu'il y a un « savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois » (Benjamin 1989 : 409). L'image du passé est un potentiel manifeste, imminent et évanescent, son apparition demeure au seuil du perceptible d'un présent qui saura la voir : « car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle » (Benjamin 2000, III : 430). Guide ou indice possible pour penser ce « savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois », Benjamin insère, quelques pages après son énonciation dans le *Livre des passages*, cette citation du psychanalyste Theodor Reik : « Nous vivons par exemple la mort d'un proche parent... et nous pensons ressentir toute la profondeur de notre douleur... mais cette douleur ne dévoilera sa véritable profondeur que lorsque nous aurons cru l'avoir surmonté depuis longtemps. », Benjamin ajoutant que « La douleur "oubliée" revient avec force et s'empare de tout ce qui l'entoure » (Benjamin 1989 : 420). Ainsi, pour le philosophe, la mémoire volontaire, ou ce qu'il appelle aussi par le « ressouvenir », s'oppose à une mémoire involontaire, une mémoire inconsciente qui dort dans un « sommeil fort

vivant et créateur » (Benjamin 1989 : 420). Par la plume de Marcel Proust, Benjamin se fait sans équivoque sur la mémoire et ses conjugaisons : « la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui [...] Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles » (Benjamin 1989 : 420-421).

Extrait de ce tableau temporel et d'un matérialisme historique, la figure de l'historien prend la forme chez Benjamin d'un chiffonnier³⁴, car l'histoire est bien une affaire de politique et de lutte de classes. Figure de la misère humaine dans le Paris du 19^e siècle, le chiffonnier est l'image d'une critique et d'une méthode pour l'histoire. La tâche de l'historien se dévoile ainsi, dans le prisme du chiffonnier, par la nécessité d'une collecte parcimonieuse des déchets de l'histoire. L'historien doit lui-même s'engager contre l'historicisme et avancer à rebrousse-poil de la mémoire historique. À l'image du chiffonnier, il doit se placer à la fois à l'intérieur et à la périphérie de l'histoire, lui-même rebut et collectant les déchets de l'histoire. Il doit toujours avancer sous le joug d'une tension temporelle, d'une *constellation de périls* qui relance toujours la dialectique du processus historique. Il est un éternel recycleur opérant dans un constant remontage des résidus. Au final, il doit lui-même s'imbriquer dans la structure du montage historique qu'il effectue pour, à la fois, y apparaître et s'y effacer. Une allégorie de l'histoire et de son fabricant qui trouve image avec la démarche photographique d'Eugène Atget et avec cette remarquable photo qu'il réalisa en 1912 en périphérie de Paris (figure 40). Au centre et au fond de l'image, tout aussi affairé que disparaissant dans ses trouvailles historiques, apparaît le dos du chiffonnier.

34. À ce sujet, voir notamment l'étude de Irving Wohlfarth (1986) : « Et Cetera? De l'historien comme chiffonnier ».



Figure 40. Eugène Atget, intérieur de chiffonnier, extrait de *L'album Zonier*, 1912.

Entre Freud, Warburg et Benjamin, des modalités de la présence du passé dans le présent invitent à repenser l'expérience du temps historique et la production des discours de l'histoire. De la filiation entre les structures temporelles et épistémologiques, le parcours de cette thèse a cherché à faire de l'enchantement la forme d'une temporalité et d'un savoir qui appellent les temps. L'étude a ainsi cherché à esquisser la forme d'un temps ouvert où les dimensions du passé, du présent, du futur et

du rêve pourraient se voir réarticulées dans l'espace et l'expérience matérielle du monde. Une recherche que l'hétérotopie et les rêveries bachelardiennes ont portée jusqu'à l'espace du musée, proposant de faire du lieu et de sa poétique l'espace d'une diffraction et d'une condensation des dimensions du temps. Un lieu où la mémoire consciente et inconsciente pourrait s'actualiser et se reconnaître, se fondre dans une mémoire du futur et la temporalité du rêve. Car si le rêve appelle secrètement au réveil, dépasser le présent restera toujours une excursion dans la dimension onirique inscrite au cœur même de l'existence.

ÉPILOGUE

Archives-oniriques



Figure 41.

À Paris, au cœur du Quartier Latin, dans l'un des plus vieux bâtiments de la ville, le magnifique Musée de Cluny veille sur le monde médiéval. Écrin du Moyen Âge et d'un héritage matériel, l'institution renferme ce qui est aujourd'hui considéré comme l'une des plus importantes collections au monde d'objets et d'œuvres d'art de l'époque médiévale. De passage à Paris, la collectionneuse arpente le musée et les récits qui ont mené à la création de l'institution. Dans l'antre de sa *clinique alchimique* et sur

la piste d'un temps onirique, la collectionneuse cherche à rassembler de possibles traces du rêve alchimique. Le musée et les collections du Cluny semblent un bon repaire. En entrant dans la première salle d'exposition du musée, sur le mur du fond à droite, une petite pierre gravée flotte au mur dans un décor épuré (figure 41). Près de l'objet, une étiquette annonce succinctement l'origine et la matière en question :

Épitaphe / Epitaph
Nicolas Flamel (+ 1418)
Paris 1418
Pierre

Provient de l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie
Don de la Ville de Paris, 1845 CI. 18823

Une description bien raisonnable pour la collectionneuse qui n'en finit plus d'entrevoir l'épaisseur symbolique de l'artéfact. Car c'est bien ce que l'étiquette ne dit pas qui fait de l'objet une précieuse relique attirant les visiteurs. Bien qu'elle témoigne d'un style et d'une tradition de l'époque médiévale, l'inscription funéraire a surtout le mérite d'avoir été celle d'un mystérieux individu. Appartenant à la fois à l'histoire et à la légende, le personnage de Nicolas Flamel (c. 1360-1418) fascine et intrigue. Figure légendaire de la mythologie alchimique, Flamel serait aussi un individu réel qui vécut à Paris au 14^e siècle. Écrivain, copiste et juré, il se serait distingué par une impressionnante fortune et une rare longévité pour l'époque. C'est en aspects factuels que certains voient l'origine de sa réputation d'alchimiste, une réputation que les historiens ont tôt fait de démentir. Car rien ne prouve que Flamel fut bel et bien un alchimiste, et encore moins qu'il aurait découvert le secret de la pierre philosophale. Peu importe les évidences historiques, le récit alchimique de Flamel persiste et se trouve appuyé par des manuscrits alchimiques découverts au 17^e siècle et supposément signés de sa propre main. À l'orée du Siècle des Lumières et du déclin du projet alchimique, pas moins de deux cents ans après sa mort, Flamel « l'alchimiste » est ainsi réapparu comme l'auteur d'importants manuscrits alchimiques. Des manuscrits qui sont rapidement devenus fondamentaux pour la culture alchimique occidentale. Entre la science et la fiction, de Isaac Newton jusqu'à Victor Hugo et Harry Potter, les écrits et le personnage de Flamel hantent la littérature et les dessous de la science.

Éclatant seuil entre l'histoire et la fiction, il importe peu pour la collectionneuse de définir si Flamel fut alchimiste ou non. Ce qui importe, c'est plutôt la portée d'un mythe qui résonne à la surface de l'építaphe et qui éclaire la persistance d'un rêve. Trace incontournable d'un imaginaire alchimique, la collectionneuse se devait de documenter l'artéfact, de récupérer l'écho du monde rêvé qui habite la pierre. Se présentant sous l'effigie d'une anthropologue de l'imaginaire, la collectionneuse a ainsi contacté le conservateur du musée responsable des œuvres en pierre. Dans une lettre explicative de

ses pratiques *d'archéologie-onirique*, la collectionneuse a placé sa demande et explicité la nécessité d'obtenir une empreinte de la pierre. Elle a proposé au conservateur, au nom d'une science de l'imaginaire, d'effectuer un délicat estampage de l'építaphe afin d'en recueillir l'empreinte sur un mince papier. C'est ainsi qu'un matin où le musée est fermé au public, la collectionneuse a pu franchir le seuil de l'institution pour réaliser cette opération (figure 42). Sur les traces d'un temps onirique et aux yeux de la collectionneuse, ce qui s'est imprimé sur le papier semble avoir retenu l'image d'un rêve, peut-être le rêve d'une humanité qui imagine encore un projet plus grand qu'elle-même.



Figure 42. *Empreinte-onirique* (Nicolas Flamet), 2014.
Pastel sur papier japonais, 75 cm sur 90 cm.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- Agacinski, Sylviane. 2000. *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Alan Shelton, Anthony. 1994. "Cabinets of Transgression: Renaissance Collection and the Incorporation of the New World" in *The Cultures of Collecting*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Alberro, Alexander et Blake Stimson. 2009. *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Ames, Michael. 1992. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver : University of British-Columbia (UBC) Press.
- Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Aubert, Nicole. 2003. *Le culte de l'urgence : la société malade du temps*. Paris : Flammarion.
- Bachelard, Gaston. 1998. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.
- _____. 1992. « Préface » in *Phénoménologie du masque à travers le test de Rorschach*. Paris : Desclée de Brouwer, p. 15-24.
- _____. 1970. *Le droit de rêver*. Paris : Presses Universitaires de France.
- _____. 1960. *La poétique de la rêverie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- _____. 1943. *L'air et les songes*. Paris : Librairie José Corti.
- Bann, Stephen. 2003. "The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display" in *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*. Malden, MA : Blackwell Pub.
- Barringer, Tim et Tom Flynn. 1998. *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*. London/New York : Routledge.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil.
- Batchen, Geoffrey. 2004. *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. Amsterdam : Van Gogh Museum; New York : Princeton Architectural Press.
- Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objets*. Paris : Gallimard.

- Bénichou, Anne. 2013. *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*. Paris : L'Harmattan.
- Benjamin, Walter. 1989. *Paris, Capitale du XIX^e siècle : Le Livre des Passages*, traduction par Jean Lacoste d'après l'édition originale par Rolf Tiedemann. Paris : Les Éditions du Cerf.
- _____. 2000. *Œuvres I, Œuvres II, Œuvres III*. Paris : Éditions Gallimard.
- _____. 2000a. « Sur quelques thèmes baudelairiens » in *Œuvres III*, Paris : Éditions Gallimard.
- Bennett, Jane. 2001. *The Enchantment of Modern Life*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London; New York : Routledge.
- Beresniak, Daniel. 1989. *Le cabinet de réflexion – La démarche initiatique, technique de l'éveil*. Paris : A B I.
- Berger, Maurice. 2001. *Fred Wilson Object and Installations 1979-2000*, Center for Art and Visual Culture, University of Maryland Baltimore County, New York : Distributed Art Publishers.
- Bergeron, Yves et Raymond Montpetit. 2008. « Présenter des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition permanente » in *Intrus/Intruders*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 157-162.
- Bergson, Henri. 1965. *Matière et mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France.
- _____. 1968. *Mémoire et vie*, Textes choisis par Gille Deleuze, Paris : Presses Universitaires de France.
- Bernier, Christine. 2002. *L'art au musée : De l'œuvre à l'institution*. Paris : L'Harmattan.
- Bernstein, Bruce et Gerald McMaster. 2004. "The Aesthetic in American Indian Art" in *First American Art, The Charles and Valerie Diker Collection of American Indian Art*. Washington, D.C. : Smithsonian National Museum of American Indian, Seattle : in association with University of Washington Press, p. 37-53.
- Bettelheim, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Pocket.
- Bhabha, Homi K. 2007. *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Paris : Payot et Rivages.
- _____. 2006. "Cultural Diversity and Cultural Differences," in *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, Routledge, New York, p. 155–157.
- Biggs, Michael et Henrik Karlsson. 2010. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York : Routledge.
- Blanchot, Maurice. 1993. « Le musée, l'histoire et le temps », in *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : Éditions Harmattan.

- Bollas, Christopher. 1999. *The Mystery of Things*. London : Routledge.
- Bouquet, Mary et Nuno Porto. 2005. *Science, Magic and Religion: The Ritual Processes of Museum Magic*. Oxford : Berghahn Books.
- Bronson A. et Peggy Gale. 1983. *Museums by Artists*. Toronto : Art Metropole.
- Bruneau, Monique. Villeneuve A. 2007. *Traiter de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Castle, Terry. 1995. *The Female Thermometer: Eighteenth Century Culture and the Invention of the Uncanny*. New York : Oxford University Press.
- Clifford, James. 1996. *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Coccia, Emanuele. 2010. *La vie sensible*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Conn, Steven. 2010. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Corrin, Lisa G. 1994. "Mining the Museum. Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves" in *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*. Baltimore : New Press/The Contemporary.
- Crimp, Douglas. 1993. *On the Museum Ruins*. Cambridge/London : The MIT Press.
- Cruikshank, Julie. 1998. "Imperfect Translations: Rethinking Objects of Ethnographic Collection" in *The Social Life of Stories*. Vancouver UBC Press, p. 98-115.
- Dagognet, François. 1989. *Éloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*. Paris : Vrin.
- Darley, Gillian. 1999. *John Soane: An Accidental Romantic*. New Haven : Yale University Press.
- Davenne, Christine. 2004. *Modernité du cabinet de curiosités*. Paris : L'Harmattan.
- Davis, Colin. 2007. *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- De Certeau, Michel. 2002. *Histoire et psychanalyse : entre science et fiction*. Paris : Gallimard.
- _____ 1975. « Ce que Freud fait de l'histoire » in *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- Defert, Daniel. 2009. « Hétérotopie : Tribulation d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles » in *Foucault : Le corps utopique, Les hétérotopies*. Paris : Éditions Ligne.
- Delacroix, C., Dosse, F., Garcia, P. 2009. *Historicités*. Paris : Édition La Découverte.

- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. « Introduction : Rhizome » in *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- _____ 1972. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deloche, Bernard. 2010. *Mythologie du musée : de l'uchronie à l'utopie*. Paris : Le Cavalier bleu.
- Déotte, Jean-Louis. 1993. *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : L'Harmattan.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive, une impression freudienne*. Paris : Éditions Galilée.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Éditions de Minuit.
- _____ 2002. *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit.
- _____ 2000. *Devant le temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- _____ 1990. *Devant l'image*. Paris : Éditions de Minuit.
- Dubuc, Élise. 2002. « Entre l'art et l'autre : L'émergence du sujet », in *Le Musée Cannibale*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel, p. 31-58.
- Duncan, Carol. 1995. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London : Routledge.
- Eliade, Mircea. 1977. *Forgerons et alchimistes*. Paris : Flammarion.
- _____ 1965. *Le sacré et le profane*. Collection folio/essais, Paris : Gallimard.
- _____ 1957. *Mythes, rêves et mystères*. Collection folio/essais, Paris : Gallimard.
- Elkins, James et David Morgan. 2009. *Re-enchantment*. New York : Routledge.
- Elsner, John., Cardinal, Roger. 1994. *The Cultures of Collecting*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Evans, David. 2009. *Appropriation*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Falguières, Patricia. 2003. *La chambre des merveilles*. Paris : Bayard.
- Falguières, Patricia et Julius von Schlosser. 2012. *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*. Paris : Éditions Macula.
- Favret-Saada, Jeanne. 1977. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris : Gallimard.
- Forrester, John. 1994. “ ‘Mille e tre’ : Freud and Collecting ” in *The Culture of Collecting* Cambridge. Mass. : Harvard University Press, p. 225-251.

- Foster, Hal. 1996. "The Artist as Ethnographer" in *The Return of the Real*. Cambridge/London : The MIT Press, p. 171-203.
- Foucault, Michel. 2009. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris : Éditions Ligne.
- _____ 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- _____ 1966. *Les mots et les choses*. Paris : Éditions Gallimard.
- _____ 1966b. *Les hétérotopies*. France-Culture, 7 décembre 1966. [En ligne].
<http://www.article11.info/?Des-espaces-autres-l-heterotopie#nb5>
 Consulté le 25 avril 2012.
- Freud, Sigmund. 2010. *Huit études sur la mémoire et ses troubles*. Collection connaissance de l'inconscient, Paris : Gallimard.
- _____ 1993. *Totem et tabou*. Folio essais, Paris : Gallimard.
- _____ 1988. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Folio essais, Paris : Gallimard.
- Galeano, Eduardo. 2013. *Mémoire du feu : Les naissances - Les visages et les masques - Le siècle du vent*. Montréal : Lux Éditeur.
- _____ 2012. *Le livre des étreintes*. Montréal : Lux Éditeur.
- Gallois Duquette, Danielle. 1983. *Dynamique de l'art Bidjogo (Guinée-Bissau : Contribution à une anthropologie de l'art des sociétés africaines)*. Lisboa : Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Gamwell, Lynn, Richard Wells et Freud Museum. 1989. *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*. Binghamton : State University of New York.
- Genoways, Hugh H. 2006. *The Museum Philosophy for the Twenty-first Century*, Lanham, MD : Altamira Press.
- Glicenstein, Jérôme. 2009. *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Gob, André. 2010. *Le musée, une institution dépassée?* Paris : Colin.
- Gotland Museum. 2012. *Guta Saga, The Tales of the Gute*. Visby : Fornsalen Publishing.
- Grenier, Catherine. 2013. *La fin des musées ?* Paris : Éditions du Regard.
- Hainard, J. et Roland Kaehr. 1984. *Objets prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie.
- Hallam, E. et Hockey, J. 2001. *Death, Memory and Material Culture*. London : Berg.

- Hamel, Jean-François. 2006. *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*. Paris : Éditions de Minuit.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.
- Hein, Hilde S. 2000. *The museum in transition: A philosophical perspective*. Washington : Smithsonian Institution Press.
- Henare, A., M. Holbraad et S. Wastell. 2007. *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*. Publisher London; New York : Routledge.
- Hiller, Susan. 1991. *The Myth of Primitivism – Perspective on art*. London : Routledge.
- Holly, Michael Ann. Smith, Marquard. 2008. *What is research in the visual arts?: Obsession, Archive, Encounter*. Williamstown, Mass. : Sterling and Francine Clark Art Institute; New Haven : Distributed by Yale University Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. New York : Routledge.
- _____ 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York : Routledge.
- Huyssen, Andreas. 1995. *Twilight Memories Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York Routledge.
- Impey, Olivier et Arthur Macgregor. 1987. *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*. Oxford : Clarendon Press.
- Jameson, Fredric. 2007. *Archéologie du futur. Le désir nommé utopie*. Paris : Max Milo Éditions.
- _____ 2008. *Penser avec la science-fiction*. Paris : Max Milo Éditions.
- Janes, Robert. 2009. *Museums in a Troubled World: Renewal, Irrelevance or Collapse*. London/New York : Routledge.
- Jungen, Brian. 2006. *Brian Jungen*. Rotterdam : Witte de With Center for Contemporary Art.
- Karp, Ivan, Steven Lavine et Rockefeller Foundation. 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington : Smithsonian Institution Press.
- Kopytoff, Igor. 1986. "The Cultural Biography of Things" in *The Social Life of Things*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 64-90.
- Kristeva, Julia. 1993. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris : A. Fayard.
- _____ 1985. *Histoires d'amour*. Paris : Denoël.
- Laïdi, Zaki. 2000. *Le sacre du présent*. Paris : Flammarion.

- Landy, Joshua et Michael Sale. 2009. *The Re-enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age*. Stanford, Californie : Stanford University Press.
- Langford, Martha. 2007. *Scissors, paper, stone: expressions of memory in contemporary photographic art*. Montreal : McGill-Queen's University Press.
- . 2001. *Suspended Conversations: the Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- Le Goff, Jacques. 1988. *Histoire et mémoire*. Paris : Éditions Gallimard.
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris : Librairie Plon.
- Lugli, Adalgisa. 1998. *Naturalia et mirabilia les cabinets de curiosités en Europe*. Paris : A. Biro.
- Macdonald, Sharon. 2006. *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA : Blackwell Pub.
- Mack, Gerhard. 1999. *Art Museums Into the 21st Century*. Basel; Boston : Birkhäuser.
- Magris, Claudio. 2001. *Utopie et désenchantement*. Paris : Gallimard.
- Maier, Pauline. 1997. *American Scripture: Making the Declaration of Independence*. New York : Knopf.
- Malraux, André. 1965. *Le musée imaginaire*. Paris : Gallimard.
- Martin L., David. 2012. *Curious Visions of Modernity: Enchantment, Magic, and the Sacred*. Cambridge, Mass. : London Mass. : MIT Press, 2012.
- Mastai, Judith. 2007. "There Is No Such Thing as a Visitor", in *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*. Malden : Blackwell.
- Maurières, Patrick. 2002. *Cabinets de curiosités*. Paris : Gallimard.
- McShine, Kynaston. 1999. *The Museum as Muse: Artsits Reflect*. The Museum of Modern Art, New York : Harry N. Abrams.
- Melchior-Bonnet, Sabine. 1998. *Histoire du miroir*. Paris : Hachette.
- Millenson, Susan Feinberg. 1987. *Sir John Soane's Museum*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press.
- Moffitt, John F. 1988. *Occultism in Avant-Gardes Art*. Ann Arbor, Michigan : UMI Research Press.
- Moncond'huy, Dominique. 2004. *Curiosité et cabinet de curiosités*. Paris : Atlande.
- Morgan, Jessica. 2000. *Cornelia Parker*. Catalogue d'exposition, Boston : The Institute of Contemporary Art.

- Nelson S., Robert. 2003. "Appropriation" in *Critical terms for art history*. Chicago : University of Chicago Press.
- Nelson, Victoria. 2003. *The Secret Life of Puppets*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- O'Doherty, Brian. 2008. *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Paris et Zurich : La Maison rouge et JRP | Ringier.
- Olivier, Laurent. 2008. « Palimpsestes et objets-mémoire » in *Le Sombre Abîme Du Temps : Mémoire et Archéologie*. Paris : Seuil.
- Pearce M., Susan. 1994. *Museums and the appropriation of culture*. London : The Athlone Press.
- _____ 1993. *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study*. Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press.
- _____ 1989. *Museum Studies in Material Culture*. Leicester/London/New York : Leicester University Press.
- Pomian, Krysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard.
- _____ 1984. *L'ordre du temps*. Paris : Gallimard.
- _____ 1999. *Sur l'histoire*. Paris : Gallimard.
- Preziosi, Donald. 2006. "Art history and museology: rendering the visible legible" in *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Price, Sally. 1989. *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press.
- Putnam, James. 2002. *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*. Paris : Thames et Hudson.
- Rampley, Matthew. 2000. "Anthropology at the origin of Art History" in *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*. London UK : Black Dog, p. 138-159.
- Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ritzer, George. 2005. *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption*. Thousand Oaks, California : Pine Forge Press.
- Robin, Régine. 2003. *La mémoire saturée*. Paris : Éditions Stock.
- Scepi, Henri. 2013. « Surréalisme et curiosité » in *La licorne et le bézoard : Une histoire de cabinets de curiosités*. Montreuil : Gourcuff Gradenigo, p. 433-434.

- Schaffner, Ingrid et Matthias Winzen. 1998. *Deep storage: collecting, storing, and archiving in art*. Munich : Prestel.
- Schneider, Arnd. 2007. *Appropriation as practice. Art and Identity in Argentina*. New York : Palgrave Macmillan.
- Schneider, Arnd et Christopher Wright. 2010. *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*. Oxford; New York : Berg.
- _____ 2006. *Contemporary art and anthropology*. Oxford; New York : Berg.
- Smith K.A., James. 2008. *After Modernity?: Secularity, Globalization, and the Re-enchantment of the World*. Waco, Tex. : Baylor University Press.
- Soja, Edward. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*. Cambridge, Mass. : Blackwell.
- Stewart, Susan. 1984. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Storrie, Calum. 2006. *The delirious museum: A journey from the Louvre to Las Vegas*. London; New York : I.B. Tauris.
- Sullivan, Graeme. 2005. *Art Practice as Research: Inquiry in The Visual Arts*. California : Sage Publications.
- Szeemann, Harald. 1999. *Écrire les expositions*. Trad. de l'allemand de Mariette Althaus, Bruxelles : La Lettre volée.
- _____ 1996. "Ecce Museum: Much Chaff, little Grain" in *Art Museums Into the 21st Century*. Basel; Boston : Birkhäuser.
- Tan, Fiona. 2008. *Provenance*. Amsterdam : Rijksmuseum Publication.
- Teyssot, Georges. 2013. *Walter Benjamin. Les maisons oniriques*. Paris : Hermann.
- The County Museum of Gotland. 2006. *See Gotland, Wildlife and Culture from Farö to Hoburgen*. Visby : The County Administrative Board of Gotland.
- The Freud Museum. 1998. *20 Maresfield Gardens, A guide to the Freud Museum*. London : Serpent's Tail.
- The Museum of Jurassic Technology. 2002. *Jubilee Catalogue*, Los Angeles : The Society for the Diffusion of Useful Information.
- Thomas, Jeff. 2004. *Jeff Thomas: a study of Indian-ness*. Toronto : Gallery 44.

- Thornton, Peter. 1992. *Sir John Soane: The Architect as Collector: 1753 – 1837*. New York : H. N. Abrams.
- Tisseron, Serge. 1999. *Comment l'esprit vient aux objets*. Paris : Aubier.
- Todorov, Tzvetan. 2004. *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa.
- Turner, Anthony. 2003. « Le monde extérieur à l'intérieur » in *Nouvelles curiosités / New Curiosities*. Digne : Musée Gassendi, p. 27-56.
- Vergo, Peter. 1989. *The New Museology*. London : Reaktion Books.
- Max Weber. 1946. *From Max Weber: Essays in Sociology*. Translated and edited by H. H. Gerth and C. Wright Mills. New York : Oxford University Press.
- Welchman C., John. 2001. *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*. Amsterdam : G+B Arts International.
- Weschler, Lawrence. 1997. *Le cabinet des merveilles de Monsieur Wilson*. Paris : Gallimard.
- Wohlfarth, Irving. 1986. « Et Cetera? De l'historien comme chiffonnier » in *Walter Benjamin et Paris*. Paris : Les Éditions du Cerf.
- Yates, Frances Amelia. 1975. *L'art de la mémoire*, Paris : Gallimard.
- Zourabichvili, François. 2003. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris : Éditions Ellipses, p. 71-73.

Articles

- Amironesei, Razvan. 2008. « La référence bachelardienne de l'espace dans le travail de Michel Foucault », *Équinoxes*, Issue 11. [En ligne]
http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/eqx11_index.html
 Consulté le 26 avril 2012.
- ATILF. 2014. Site Internet de l'institution. *Dictionnaire de l'Académie française*, huitième édition, version informatisée [En ligne]
<http://atilf.atilf.fr/academie.htm>
 Consulté le 30 octobre 2014.
- Barrett, Katy. 2014. "A Sense of Wonder". *Apollo: The International Magazine for Collectors*. Feb. 2014, vol. 179, issue 617, p. 54-58.

- Bélisle, Julie. 2009. « Du merveilleux, de l'insolite, de la contemplation : la résurgence de l'intérêt pour le cabinet de curiosités ». *ETC* (86), p. 14-19.
- Curry, Patrick. 1999. "Magic vs. Enchantment", *Journal of Contemporary Religion*, 14:3, p. 401-412.
- Didi-Huberman, Georges. 2000. « Connaissance par le kaléidoscope », *Études photographiques*, 7 | Mai 2000, [En ligne]
<http://etudesphotographiques.revues.org/204>
 Consulté le 23 août 2013.
- Douglas, A., K. Scopa et C. Gray. 2000. "Research Through Practice: Positioning the Practitioner as Researcher", *Working Papers in Art and Design*. [En ligne]
http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol1/douglas1.html
 Consulté le 25 mars 2013.
- Dubuc, Élise. 2011. "Museum and University Mutations: The Relationship Between Museum Practices and Museum Studies in the Era of Interdisciplinarity, Professionalisation, Globalisation and New Technologies", *Museum Management and Curatorship*, 26:5, p. 497-508.
- Eliade, Mircea. 1978. "The Myth of Alchemy". *Parabola* 3, no 3, p. 6-23.
- Foucault, Michel. 2004. « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Empan*, 2004/2, no 54, p. 12-19.
- Fraser, Andrea. 2005. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique". *Artforum*, September 2005, vol. 44, no 1, p. 278-283.
- Gallo, Rubén. 2011. "Freud's Mexican Antiquities: Psychoanalysis and Human Sacrifice", *October*, 135, Winter 2011, p. 70-92.
- Hetherington, Kevin. 2011. "Foucault, the museum and the diagram", *The Sociological Review*, 59:3, p. 457-475.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1990. "The Space of the Museum", *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 3, no 1, p. 56-69.
- ICOM. 2014. Site Internet de l'institution, définition du musée, [En ligne]
<http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>
 Consulté le 30 janvier 2014.
- Ide, François. 2006. « Penser les modes de spatialisation contemporains : la dialectique du dedans et du dehors chez Bachelard, Foucault et M. de Certeau », *Cahiers Gaston Bachelard*, no 8, p. 140-152.
- Johnson, Peter. 2006. "Unravelling Foucault's Different Spaces", *History of the Human Sciences*, vol. 19, no 4, p. 75-90.

- Jenkins, Richard. 2000. "Disenchantment, Enchantment and Re-enchantment: Max Weber at the Millenium", *Max Weber Studies*, 1, p. 11-32.
- Kahn, Miriam. 1995. "Heterotopic Dissonance in the Museum Representation of Pacific Island Cultures", *American Anthropologist*, 97:2, p. 324-38.
- Lemieux, Ariane. 2014. « Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain », *CeRoArt*, 9 | 2014. [En ligne]
<http://ceroart.revues.org/3794>
 Consulté le 20 mai 2014.
- Lévesque, François. 2014. « Une 35^e création en 30 ans pour le Cirque du Soleil », *Le Devoir*, 6 octobre 2014. [En ligne]
<http://www.ledevoir.com/culture/cirque/397165/le-cirque-du-soleil-presentera-kurios-des-avril>
 Consulté le 12 mai 2014.
- Lord, Beth. 2006a. "Philosophy and the Museum: An Introduction to the Special Issue", *Museum Management and Curatorship*, 21:2, p. 79-87.
- _____. 2006b. "Foucault's Museum: Difference, Representation, and Genealogy", *Museum & Society*, vol. 4, no 1, p. 1-14.
- Malbert, Roger. 1995. "Artists as Curator", *Museum Journal*, May 1995, p. 25-33.
- Meyer, Morgan and Woodthorpe, Kate. 2008. "The Material Presence of Absence: a Dialogue Between Museums and Cemeteries", *Sociological Research Online*, 13(5).
- Monserrat, Dominic. 2001. "Freud and the Archaeology of Aspiration", *Apollo*, 154 [473], p. 27-34.
- Nichols, Matthew G. 2010. "Fiona Tan", *Art in America*, September 2010.
- Nixon, Mignon. 2006. "Dream Dust", *October*, Spring 2006, p. 63-86.
- Nora, Pierre. 2002. « L'avènement de la mémoire », *Eurozine* [En ligne].
<http://www.eurozine.com/articles/2002-04-19-nora-fr.html>
 Consulté le 4 avril 2012.
- Olalquiaga, Celeste. 2006. "Object Lesson/ Transitional Object", *Cabinet Magazine* [En ligne].
<http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/olalquiaga.php>
 Consulté le 25 mars 2011.
- Rondeau, James. 1999. "The Artist in the Museum: Infiltrating the Collection", *Sculpture* (Washington, D.C.) 18, no 6, p. 24-28.
- Princenthal, Nancy. 2000. "Cornelia Parker: The Dream Life of Objects", *Art in America*, vol. 88 no 9, septembre 2000, p. 112-117.

- Sekula, Allan. 1986. "The Body and the Archive", *October*, vol. 39, Winter 1986, p. 3-64.
- SWI. 2009. « Le voyage merveilleux de Harald Szeemann », *Service international de la Société suisse de radiodiffusion et télévision*, 25 janvier 2009. [En ligne]
<http://www.swissinfo.ch/fre/le-voyage-merveilleux-de-harald-szeemann/7169966>
 Consulté le 7 octobre 2014.
- The Economist*. 2013. "Special Report – Museums: Temples of Delight", *The Economist*. Dec. 21, 2013.
 Londres : The Economist Newspaper Limited.
- Twiss-Garrity, Beth A. 2002. "Object Lessons: Relics, Reverence, and Relevance", *Common-Place*, vol. 2, no 4. [En ligne]
<http://www.common-place.org/vol-02/no-04/lessons/>
 Consulté le 6 octobre 2014.
- Walker, Caroline. 1997. "Wonder". *The American Historical Review*, vol. 102, no 1, p. 1-26.

Thèses et mémoires

- Bénichou, Anne. 2001. *La collection comme stratégie artistique contemporaine : les œuvres en forme d'accumulation, d'inventaire, de classification et de narration*. Rennes : Université de Rennes 2 - Haute Bretagne, 397 p.
- Boucher, Marie-Pierre. 2009. *La mise en scène des archives par les artistes contemporains*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, 130 p.